أفكار

افتتاحيـــة

رفقـــاً بقــراء الأدب

يجترح الكتّاب عوالمهم الشعرية والسردية، ويبثون أفكارهم عبر ما يتيسر لهم من عبارات وأحداث وشخصيات اخترعتها مخيلاتهم.

أحياناً يقومون باحتضان الفضيلة المشردة، فيطلقون يدها ويمنحونها صلاحيات واسعة في خضم النصوص والأحداث، فتنسى نفسها وتتمادى في التعبير عن «محاسنها» إلى حد الإملال.

وأحياناً يفعّلون خلايا الزواحف النائمة لديهم، فيمارسون الحب والقتل والتهديد والانتقام داخل نصوصهم التي تطول وتطول...

هم أحرار في ما يفعلون بنصوصهم وشخوصهم، لكنهم ليسوا أحراراً حين ينتقلون بهذه الأفعال من واقعها الشعري أو السردي، إلى واقع العلاقة بين النص وقارئه، هذا القارئ الذي قد يتحول إلى ضحية لاسترسالات الأدباء التي تأتي على شكل مطولات شعرية وسردية يمكن عصرها واختصارها في بضع صفحات.

لا بد من الوقوف بحزم أمام المصفوفات الشعرية والسردية، واعتبارها نتاجاً غير متوازن لوعي متثائب لم يتوصل بعد، إلى حقيقة متطلبات عصرنا والاختلافات الجذرية بين واقعه ووقعه الماحق السريع، وبين ما سبقه من عصور تميزت بالاسترخاء الذهني والسلوكي، والإطالة الوعظية واللفظية.

الشيء الآخر الذي لابد من فعله لتأجيل عزلة الأدب، هو البحث عن وسائل ناجعة، تكفل معالجة حالات الإسهال الأدبي المتمثلة في إصدار الكتب المتسرعة، التي تبلغ حدود صدور كتابين أو ثلاثة للكاتب الواحد، في العام الواحد!

لا بد من معالجة هذا الإسهال، حفاظاً على أسراب القراء الذين يهجرون الكتب - بشكل شبه جماعي – ويتوجهون إلى أصقاع البرامج التلفزيونية، والأفلام الوثائقية والسينمائية، ومستحضرات الإنترنت، وغرائب الخيال العلمي التي تضمن لهم أوقاتاً ممتعة شيقة، بمنأى عن الملاحف السردية والشعرية التي ينخلع العقل والكتف في آن معاً عند قراءتها، خصوصاً حين لا ترقى إلى مستوى الوقت الذي يتم سفحه في تصفحها أو قراءتها.

لا بد أيضاً من الإفادة مما حققته ثورة التكنولوجيا، التي اختصرت المسافات والخطوات، واستغنت عن الأجهزة الضخمة، وكثفت فاعليتها وتأثيرها المذهل، حين استبدلت بتلك الأجهزة الهائلة التي لم تعد تنتمي إلى الحاضر، شرائح وأقراص وأجسام صغيرة محكمة وقادرة على انتزاع اعترافنا وإعجابنا وقبولنا.

الأمر في الأدب مختلف؟ هذا صحيح إلى حد ما، لكن ما الذي يحول دون ادخال عناصر التكثيف إلى البناءات الأدبية؟

ليس لدى كاتب المطولات من يقرأه في هذه الأيام، مع الاعتذار لماركيز. هذه هي الحقيقة للأسف، ذلك أن النصوص الطويلة جداً، لا تختلف كثيراً عن أجهزة الحاسوب الضخمة البائسة التي تم الاستغناء عنها، بعد أن تبين احتواؤها على الكثير من الزوائد والإضافات وسواها مما أمكن اختصاره بمبتكرات دقيقة تؤدي أغراضها بفاعلية أكبر، وإذا كان الأدب جديراً بالبقاء، أو إذا كان بقاؤه ضرورة – وهو كذلك – فإن على الأدباء والكتاب أن يتقوا الله في ما يقترفون بحق القرّاء، وأن يلجأوا إلى الاقتصاد فيما يكتبون، بما في ذلك، التنازل «المؤلم» عن العبارات والاسترسالات التي يطيب للكثيرين من الكتاب أن يبقوا عليها بسبب إعجابهم بصياغتها ومفرداتها، بصرف النظر عما إذا كان وجودها في نصوصهم لازماً أم زائداً.

يبدو أن بعض الأدباء قد أفرطوا في إخلاصهم لمهمة التكاثر من أجل حفظ النوع الأدبي وحمايته من الانقراض.

ويبدو أن هذا الإخلاص سيؤدي إلى انقراض القراء.

ويبدو أن الجيل القادم، سيشهد - من دون أسف - عمليات الانتحار التدريجي للمطولات الشعرية والسردية، وربما الاختفاء غير المحزن للكتابات التي لا تريد الامتثال لمتطلبات البقاء.

◄ جمال ناجي

«النهر لن يفصلني عنك»..

السعي الجميل إلى قلب المعادلة

د. نبيل حداد

-1-

إنها الرواية الثالثة لرمضان الرواشدة تصدر بعد أكثر من أربع عشرة سنة مرت على صدور روايته الأولى «الحمراوي» (1992) التي فازت بجائزة رفيعة على المستوى العربي، تحمل اسم صاحب الإسهام الأول في المسيرة الجليلة للفن الروائي العربي عبر رحلتها على مدى قرنين: نجيب محفوظ، ولقد توسط صدور «الحمراوي» وروايتنا موضع التناول، رواية أخرى أغنية الرعاة (1998) حظيت لدى صدورها بالتفاتات نقدية كثيرة.

«النهر يفصلني عنك»(1) عنوان ينطق بمنظومة حاشدة من الدلالات الإشكالية قد لا تجد لها مستقراً يُركن إليه في أكثر من قراءة، تمليها سلطة النص، بوصف العنوان نصاً(2)، وعلى الرغم من أن هذا العنوان يغري بمفاتيح إجرائية متعددة، فسأكتفي هنا بالوقوف عند بعض الأسئلة التي يثيرها هذا العنوان، وإثارة السؤال، في العمل الفني الحقيقي، أجدى وأنجع من تقديم الجواب، بعد أن تبين أن ثقافة الجواب أضحت عبئاً، بل مصادرة مستعجلة – في معظم الحالات– للعديد من الدلالات، تحد من دهاليز المعنى، بأكثر مما تفتح له من آفاق.

النهر هنا، أي نهر، لا أقصد المعنى الموضوعي المتعين، بل المعنى المحمل بالتراكمات التاريخية والاجتماعية والجغرافية والوطنية والقومية والإنسانية، بل النفسية، والشعورية، وحتى الفنية، فأين الدلالة المركزية للرواية في هذه المفردات المتعددة؟ إنها، ببساطة، في هذا كله.



أستاذ الأدب العربي في جامعة اليرموك.

وعن أي انفصال، من عدمه، يتحدث العنوان؟ هل هو الجغرافي؟ أم الوجداني؟ أم التاريخي بل السياسي؟ سيميولوجيا العنوان تحيلنا إلى هذا كله، وأكثر...

وناهيك عن الأبنية اللغوية المتعددة التي تنطوي دلالتها المباشرة من التزام نحو المستقبل لكن المرجعية الوجدانية محملة بأعباء الماضي وتنوء بتحديات الحاضر العنوان إذن منفتح على كل الاتجاهات بكل ما تمتلكه اللغة من طاقات تعبيرية، وعلى كل ما يحمله التشكيل البنائي للجملة أو شبة الجملة من إشارات تتسع لمنظومات الحياة الإنسانية، بل تتعالى على كل الحواجز التي تفصل بين ضفة وأخرى للنهر الجليل، بل بين وجدان ووجدان؛ فالنهر هنا ليس حاجز انفصال بل دعوة تواصل وإشارة تماهٍ ونداء اندغام روحي، واتحاد اجتماعي، وتواحد معنوي ومادي. ولكن... من يطلقه؟ شخصية روائية؟ إن الآفاق أكثر رحابة وأوسع اشتمالاً، إنها آفاق الرواية الجديدة»(3).

-2-

لقد استبدلت الرواية الجديدة الوعي بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث هي التي تجذبنا – بوصفنا متلقين- لنتقدم بها ومعها، وإنما غدا الوعي المركز الذي تمد الرواية جسورها معه. وهو ما يمكن تسميته بحساسية الوعي الجديد(4)، وقد اتسعت مفاهيم الحساسية الجديدة لتجاوز الاشتباكات المألوفة مع التابوهات الثلاثة إلى لون من السرد يتم بالأشياء بأكثر مما يتم بالناس أو الشخوص العاديين، ويخاطب الإحساس بأكثر مما ينشغل بالحواس، وغابت الحكاية بمنطقها المألوف، وهذا نتيجة طبيعية لغياب الراوي التقليدي لصالح تشكل الحدث بالكشف الذي يقيمه المتلقي بين المتشظيات من وقائع ونفوس ومتخيلات، وغير ذلك من عناصر الكتابة الروائية الجديدة التي بدا أن رمضان الرواشدة يمتلك استجابة كافية لاستحقاقاتها التشكيلية ومتطلباتها الإبداعية.

أين هي الشخصية؟ لا ملامح جسمية محددة، ولا دور اجتماعياً ملمحاً إليه، ولا حدث خارجياً يمكن التعاطي معه عبر الحواس، إلا ما كان متصلاً بالحدث، بل قل نابعاً من أعماق الروح باتجاه مدركات الوجدان. والحدث هنا، إن جاز أن نتلمس ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف، ليس أكثر من حركة وجدانية تستدعيها إثارة خارجية أوومضة داخلية. ويبقى الحدث نفسي في المقام الأول. أما الحدث الخارجي فهو الهامش، بل قل الصوت الخافت (المنتج للصدى الذي يتردد في كل الأصقاع، شرق النهر (الرقيم أو البتراء) وغرب النهر، لدى المدينة (قدس الأقداس) ولدى الحبيبة الأثيرية (سارا وقريناتها).

يتحرك السارد الأنا بالمطلق. يتحرك متحرراً من كل قيوده حتى لو كانت أزلية، يتحرك بالإحساس المطلق بالزمن: «هنا اختبأت ألف عام وأنا مطارد من كل الأقوام»(5) ومع أن وجود القرين قد ينطوي على علامات التشظي وإشاراته الخلاقة – كما الشخصية في الرواية الجديدة- فإنه، أي القرين لدى صاحبنا. يحقق التوازن ويستحضر الاندماج بل يجعل من الاستيحاش إحساساً محتملاً: «جئت إليها بسحري المفتون وغرامي وهيامي بها، من حيث أتيت تركت نصف قلبي هناك معلقاً، وهأنذا الآن أسير بنصف قلب، كيف يمكن للإنسان أن يكون منشطراً هكذا؟ إنه ليس الانشطار بل الوحدة التي ترفرف بأجنحتها أينما توجهت... وأنتشي فتتحرك قدماي بدبكة قديمة ويصطف معي قريني وأقران آخرون وتتحول إلى رقصة هلا وهلا بك...» (6).

وهكذا فإن فكرة «التضافر» والوجود المتكامل تجعل من القرين أداة استقاء لظمأ روحي ووسيلة تآزر مع العالم

الخارجي حين يأبى النهر إلا أن يعاند؛ فيتحول إلى عائق بينه وبين أشلاء (بل أركان) وجوده الموزعة شرقاً وغرباً.

وقد تتدخل وسائل التجريب الأخرى، من خارج المنظومة التشكيلية للفن الروائي لاستبعاد الفصل، وتحقيق التكامل، بل لإعادة بعث الكيان المتشظي. قد يتدخل القطع السينمائي «لتركيب» الواقع المنشود للروح الهائمة.

والمونتاج في الأصل تقنية تقوم في السينما مقام الراوي في فنون السرد(7)، وقد يبدو – سينمائياً- أداة قطع وتفريق بل وتشتيت للمشهد الواحد قبل اكتماله وقبل أن يقدم أبعاده ويستكمل «كادراته»(8) الخاصة. لكنه تشتيت من أجل التوحيد، وتفريق من أجل إنجاز «المعنى» وتحقيق معنى المعنى «المغزى»: «أنت تستحضر الماضي، هكذا قال قريني»: .. قطع سينمائي.

سنابك الخيل تدك مدنهم وبيوتهم نحوك يا أورسالم وخلفي الماء والحجر، تركت من أحببت... لا تخافي يا حبيبتي فها هم رجالنا على ظهور خيلهم ما هانوا وما ارتضوا الهوان والذل، وأنا ظمآن للثأر ممن حاولوا تدنيس مدينتي...» (9).

ويتبع هذا المطقع مباشرة قطع سينمائي آخر، ولكن مفردات اللغة تتخذ شكل المقطع الشعري وترد على لسان الحارث، باني مجد البترا (الرقيم قديماً). وهكذا فإن التحول في المشهد يحمل تحولاً في الزمان والمكان ويبقى صوت السارد بمثابة ضمير للوعي الجمعي، وتجسيد للمأساة الفردية الممتدة عبر نداء «مدينتي» إلى كل نفر عبر كل الأجيال:

قطع سينمائي:

الحارث يكتب قصيدته:

وكان الرجل عند المساء

غيوم الأرض تنبئ بالشتاء

خريف القلب ينمو

وتنمو في مصاريع القلب

....

أحمل نهر العشق

أعبر النهر

نحو أسير مطفأ العينين

يلغي الوادي برداء القمر

تناديني المدنية: تعال(10).

التاريخ... والجغرافيا... ونداء النهر والمدينة المنبعث من وادي القمر (رم) تجاه النهر والمدينة التي تستغيث، كلها عناصر مشهدية بالبصر والسمع. ولغة الروح تحضر بأكثر من تعبير وبأكثر من أداة. ولا سيما بالقطع السينمائي وهو الأداة الأقدر على مخاطبة كل الحواس واستحضار كل الأزمان ومختلف الأمكنة حين تلج إلى أوعية الروح المستصرخة في كل اتجاه. ومع أن عناصرالقطع المونتاجي بحركاته الأربع أو الخمس ظلت ضمن نطاق الماضي، مرحلة الرقيم (البتراء) وأورسالم (القدس) فإن معطيات المشهد المسرحي تقفز بنا نحو اللحظة الراهنة، وهكذا فإن جمهور الحاضر لا يكتفي بالمشاهدة عبر الارتداد Analipsis(11). بل يشارك في الحدث، بالسارد الانا، أو البطل المجسّد لضمير المرحلة. ولكنه جمهور من فرد واحد، يسمع صدى التصفيق ولا يرى الجمهور. إنها مرحلة التوحد، بدلالته المزدوجة: «تصفيق حار من الجمهور وفي المسرح...

«... تلفتُ فلم أرَ أحداً غيري في المقهى. آخر الليل حملت أوراقي ثم انسحبت رويداً رويداً وفي أذني طنين تصفيق الجمهور للبطل»(12).

-3-

البطل؟ أي بطل هذا؟ رغم قصر هذا النص الروائي فإن بطله يتشح، شأنه في هذا شأن البطلين الآخرين في «الحمراوي» و «أغنية الرعاة» بالرداء الملحمي، وهو رداء موشى بروح الشعر ومدعم بمقومات التجسيد الحي لعذابات الجماعة ومطامحها، ومتحرر من أصفاد الزمن، ومنطلق، بل منبعث من وحي السعي للانتصار...

إن درجة الصفر في التعبير قد لا تنجز البطل الملحمي وقد لا تقوى على استحضاره(13). من الضروري تعدد مستويات الأداء. بل من الضروري أحياناً غياب، المستوى المألوف.

وهكذا أصر التعبير هنا على انزياحه، في كل موضع تقريباً، وحافظ السريان اللغوي على تنوعاته، ما بين قص حكائي، ونص مكثف بعطائه الموضوعي إن قيس بشروط الأقصوصة(14). وهكذا يحضر الشعر، مقاطع مجتزأة تتعاقب والدفقات الوجدانية وقصائد نثرية قد تقوى على حمل عبء الموقف معه، بتداعياته المكانية والزمانية والإنسانية والوجدانية، والأهم أن السوار الشعري الذي يحيط بالنص يستحضر «الروح الكلي»(15) -بلغة جبران- الذي يجمع بين كل المفردات ويحيط بمنظومة كائنات النص كافة.

وعلى الرغم من أن سيرورة السرد بتنوعاتها، لا تتورط باستحضار مكونات حدث تنجزه الشخصية وهي «تفعل»؛ فإن الشخصية – السارد- تكتسب بأفعالها الأثيرية، إن جاز التعبير، وعلى تعاليها وشفافيتها، دعامات التمثيل الجمعي ومقومات الهاجس القومي بتوقها للامتداد ونضاله للخروج من الشرنقة التي تأبى أن تقنع بغرب النهر أو شرقه، بالمدينة أو القرية.. بالحبيبة أو الأم... بالحاضر أو الماضي... بل لا بد أن تشتبك مع كل المعطيات ومختلف المكونات لأنها؛ أي الشخصية، تكتسب حقاً شروط «البطل»، واستحقاقات مقولة الكل في واحد، والواحد في الكل، وكل هذا يتطلب بداهة قدراً من التجريد والاستبعاد الزمني.

أما التجريد فإنه حاضر من خلال غياب المعطى العياني لملامح البطل، والمكون المتعين لتفاعلات الحدث، فاكتسبت الصورة، كما الموقف، جلال المشهدية من خلال هذه المسافة التي تحرص عليها دينامية السرد، وأحياناً فاعلية الميتاقص، بين عالم الأرض (للمتلقي) بتصعيداته، ودنيا الأثير، بما تهبط به من حالق، وهي مسافة/ مساحة لا تستطيع إحدى أعتى القوى في الوجود الإنساني، وربما الكوني، أعني قوة الزمن أن تخضعها وترسم ملامحها، لان هذه المسافة/ المساحة، ببساطة متناهية، تأبى التحديد، ولا تخضع لمقاييس البشر، فترى الماضي يسري في الحاضر دون معوقات، وترى الحاضر يسعى نحو الماضي دون منطق يعترضه أو قوة توقفه.

دينامية الرواية بكل طاقاتها السردية، وبكل فضاءاتها المكانية وآفاقها الزمانية واللغوية تتضافر نحو الهدف الخالد في كل عمل يتسم بالملحمية ويمتح من معينها المتدفق- روائياً- عبر عشرات القرون، أعني السعي للانتصار. العنوان يؤشر لهذا السعي، تركيباً ومضموناً، والوعي الإنساني الذي يمنطق سيرورة العمل لا يهجس إلا بهذا السعي، والروح الوطنية/ القومية لا تنطق بغير لغته. أما المادة الخام من خفقان قلب أو رفرفة روح، فهي، إذ تسعى إلى إطار يلملم أشتاتها، لا تجد مسربا غير السير في الدرب الموصل إلى الانتصار. بل قل نحو التئام ما زال يتحقق من عهد حورس حتى لحظة الرحلة عبر النهر، التي بدأت بأفق فني ومعرفي وانتهت بنا- متلقين- إلى آفاق مفتوحة في كل اتجاه مع كل قراءة لعمل يتسم حقاً بالملحمية المتجددة.

-4-

لا أريد الخوض بما بات يعرف بالتناص، أنواعاً وعناصر،

مكونات وأشكالاً. فلنترك هذا الجانب لباحث مجتهد يقيم دراسة منهجية متكاملة حول هذا الجانب من معطيات الرواية.

سأتعرض لامتزاج المذاهب وتنوع الثقافات في هذا النص الذي يمكن الباحث، أي باحث من اغتراف دلالاته ومعطياته من جوانب كثيرة.

حسناً، ثمة روح رومانسي يتحدث بها وعنها طيف «يوسف» الذي يحضر مع البطل حضوره في كل الثقافات وتلازمه على الدوام مع المعاني المرتبطة بهذا المرتكز الأساسي في كل عقائد الشرق: «أقسم بالله القدير وأنا أقف موقف الخشوع والخضوع في هذا المكان، وأحلف بمقدرتك يميناً مقدسة وبشرفي أن أتعهد بالمحافظة على قوانين الإخوة قولا وفعلاً، وأعتبر أن وضع يدعي في يد أخي إعادة للعهود الأخوية بيننا»(16).

تحضر الرومانسية إذن، معاني وشخصية، فعلاً بشرياً وعقيدة إنسانية، بل إرثاً كلياً يحكمه «الروح الكلي» وواقعاً محصناً يبهظ شخصيتنا بما يصر عليه رسمها الفني من بعد وتجريد: «لا مفر من الروتين الناخر للجسد وللروح، هل ثم كسر للرتابة وللجفاف والقهر المعشعش في الأعماق... هل ثم نبض جديد للحب والحياة... لست أدري»(17).

والرومانسية نزوع خلاق وآسر، يكاد لا يفلت أي مذهب بل أي رؤية إنسانية من تغلغلاته الوجدانية وتسرباته الروحية، بل إن الواقعية الاشتراكية، بماديتها المفترضة تستمد الكثير من سطوتها الروحية وصياغة رؤيتها الجمالية من التصورات الرومانسية بحلولها الحالمة، فما بالك بنزوع صوفي يصدر عنه بطلنا هذا المتسم دوماً بالبعد، والمتشح، في معظم معطياته البشرية، بالتجريد: «أنا يوسف يا أبي... إخوتي لا يريدونني بينهم... وهم طردوني من الحقل... إنني أقدم طلب انتسابي إليك... فتعالي لكي نمزق كراستنا القديمة... لأنني بعد اليوم سأنام مطمئناً. جسدي لك في المتراس... جسدي لك.. الجدار.. جسد»(18). إنه وجه العشق الصوفي، العشق المتماهي حينما يصبح الحبيب ظل المحبوب وتحل الروحان معاً، وتتحدان معاً لتكونا واحداً.

ولكن هل غابت حقاً النزعات (ولا أقول المذاهب) الأساسية الكبرى: الكلاسيكية، والواقعية مثلاً؟. تحضر الكلاسيكية بعقدتها النموذجية: الصراع بين الخير والشر. الخير في السعي للالتئام.. «لن يفصلني»، والشر في واقع الانفصال، وما بينها رحلة البطل، ورحلة المتلقي في صياغة تجربته الخاصة بفعل القراءة. أما الواقعية فتحضر بمفردات الواقع المحلي ومعطيات الهاجس القومي وبحقائق المكون الإنساني من عذاب وتوق وأمل وطموح... (19).

كما تحضر بهذا المسعى الجليل- لبطلنا- نحو صنع واقع جديد يتصالح معه التاريخ والجغرافيا بالإنسان القادم... العاشق، الجديد والقديم معاً.

-5-

ولكن التناص يملي استحقاقاته الجمالية ومعطياته الفكرية وأنساقه الدلالية. إنه بداية هنا، انخراط ثقافي يجعل المتلقي مطلاً على كل الجهات، مستقياً من ينابيع شتى، وواردا لتيارات تحمل أنجع أنواع الطمي وتثمر صنوفاً متميزة، بل متمايزة من العطاء والإنجاز.

يتحول التراث الديني الممتد عبر ديانات الشرق العظيمة إلى عروق تسري في جسد النص النابض بحياة عابرة للزمان دون أن يعوقها تاريخ ممض أو جغرافيا قد لا ترحم: «أدركت أن النفس الحرة التي رضعت حليب الأمهات الطاهرات لا يمكن أن ترضى بالزبد الذي يذهب جفاء»(20). إنها حكمة الحياة تصوغ حقيقة الروح، وتلخص كل التجارب، إذ تأتي في سياق ما يصنع جوهر الجسد ومفردات الحياة، ويعزز هذا

حضور يوسف، وتماهي البطل مع رحلته الخالدة، والمتجددة عبر كل مجتمع إنساني منذ جيل الخليقة الأول إلى الجيل الذي يتحول فيه النهر الخالد من واصل إلى فاصل. وما العمل الذي بين أيدينا سوى سعي ملحمي لقلب المعادلة من الفاصل إلى الواصل.

ولقد ظلت الأغنية/ القصيدة تمتح من بئر الوجدان العربي متمسكة بنقاء المنبع ومعبرة على الدوام عن التوق إلى التلاقي، وظل الغناء أداة العاجز، أو القادر على الفعل الوحيد المجدي (الفن)، حين تفقد حركة التاريخ الجمعي بوصلتها: «فضائي صرخة وغنائي يزعجكم ويقض في الليل مضاجعكم، لكنني سأواصل الغناء»(21). والغناء الذي تردده روح صاحبنا ليس ندباً على الطلل بقدر ما هو سعي لإعادة بنائه وبث الحياة في أوصاله، وقد تكون هذه الثيمة رسالة الأغاني في كل زمان ومكان، فكلها تصرح بشكل أو بآخر بمعنى هذا المقطع الفيروزي الذي يتردد صداه من عهد آدم إلى يومنا: «أنا لحبيبي وحبيبي إلي»(22).

بيد أن أمل دنقل ينبعث باسمه، معنى، وبشعره دلالة، وبصفته الجنوبية حضوراً مستمراً: «ومضيت إلى البعيد أبحث عنك الآن، فلماذا هربت من قدري وأنا الجنوبي المنفي في وطني»(23).

إنها ثقافة الإبداع تنهل من منابع الخير وعقائد الأخوة الإنسانية وجماليات المعاناة التي تنسج بخيوط الروح بين أصقاع الجنوب أياً كان هذا «الجنوب» وسائر الأصقاع. هذه هي الخلطة الثقافية الرائقة، واللعبة الإستاطيقية المحكمة التي تنجزها منظومة التناص، بل قل هذا التشرب الروحي الذي، بطاقته، تتحول الزفرات إلى أنساق ثقافية مستجدة، موصولة، بل نابعة من تشكيلات فنية مجبولة بدم الحياة وتفاعلات الروح وتشابكات السحر اللغوي والألق التعبيري.

* * * *

وبعد، فإن من الممكن أن نكثف الظواهر الأساسية الفنية والفكرية، في هذا النص الروائي بالمرتكزات الآتية:

يلتفت النص إلى أهمية المتلقي بوصفه ركناً أساسياً في إنجاز رسالة العمل وتكوين الأنساق الثقافية والقيم الإستاطيقية التي يمكن أن يؤديها العمل، وتثمر بها القراءة المنتجة المستندة – جزئياً أو كلياً- على افتراضات «الهرمونيطقا»، التي كلما اتسعت، ازداد العطاء، وتجددت التمثلات الفنية، وتعددت التصورات الموضوعية المحكومة بهذه التمثلات.

وهكذا، فإن من غير الإنصاف، بل من غير المنطقي أن نلتمس من فن السرد الجديد، مكونات وتقنيات، عناصر روائية مبذولة لأي قراءة، منتجة كانت أو سلبية؛ فالأشياء، أو الاكسسوارات تنطق بما لم تنطق به الشخصيات، أو يستحضره وعي السارد، والهواجس هنا هي الأفعال، والملامح البشرية أثيرية، أما البناء فلا تنجزه عملية قص مألوفة مسلحة بالمواضعات الراسخة بين المؤلف والقارئ، بل إن البناء ثمرة مذاقها يختلف بين متلق وأخرى، وتنجزها سيرورة سردية ويتكفل بفك طلاسمها الوعي النقدي، وتوجهها الهواجس الجليلة للإنسان العربي، بحيث يقرأ المتلقي نفسه ويعاين همه، ويقرأ منظومة حضوره فرداً وقوماً، من عهد آدم إلى يومنا هذا، وربما إلى ما بعد يومنا.

يضفي البعد والتجريد دينامية إيقاعية تحافظ على «جلال المعنى» وتنأى به عن تصورات اللحظة المعاصرة، بل تسمو به عن مرحلة باتت فيها الأمور مختلطة، والأحوال ملتبسة، ومن ثم تغافل السرد عن تسميات محددة أو أوصاف قاطعة، فلا يحضر من التعيينات سوى اسم «سارا» بالألف الممدودة، وبانفتاحه على ألف دلالة، وألف صورة، مع كل زمان، وفي كل مكان، ولدى كل إنسان.

لا أظن أن من حقنا أن نسائل المؤلف عن «قصديته السياسية» أو أي قصدية أخرى.إذ لا أرى القصدية حاضرة إلا ضمن مفردات تلقائية وطنية وقومية وإنسانية ناهيك عن تلك السياقية الجمالية، في هذه الأبعاد –مجتمعة- يتلاشى الإطار السياسي الأرضي، وهو ضيق مهما بدا متسعاً، لصالح آفاق تتغلغل في ثنايا الروح الإنساني، وهو روح كلي نقبله لما فيه من أثيرية تبهظنا باستحقاق جميل لا يسعنا معه سوى احترام المقولة الإبداعية الأولى في فنون الدراما: إن الكاتب الفنان، يسلمنا – عن طريق ما يبتدعه من الكائنات الأدبية الخالدة- أجل يسلمنا الأمانة ثم يختفي، فلا يعود ثمة قصد، واضحاً كان أم ملتبساً إزاء الحقائق الجمالية الماثلة، والمستمدة وجودها من ذاتها... من مكوناتها هي فحسب.

الإحالات:

1 - صدرت الطبعة الأولى من رواية النهر لن يفصلني عنك عن دار أزمنة في عمان سنة 2006، وهي الطبعة التي تم الاتكاء عليها في هذه الدراسة، علماً بأنه صدرت طبعة جديدة للرواية سنة 2012.

2- حول سلطة النص انظر: د. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم الكتاب 298، نوفمبر 2003، ص302.

3- للاستزادة عن سمات الرواية الجديدة، انظر: محمود الضبع: الرواية الجديدة / قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، 2010، ص11-29.

4- محمود الضبع، المرجع السابق، ص59.

5- النهر لن يفصلني عنك، ص50.

6- السابق، ص27-28.

7- حول المونتاج والقطع السينمائي، ا نظر: صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1981.

8- يعني الكادر Cadre الإطار الذي يحيط بمكونات اللقطة، فلا تخرج العدسة (أو وعي الراوي) عن حدود هذا الإطار أو المربع. انظر: معجم المصطلحات السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 2005.

9- النهر لن يفصلني عنك، ص54.

10- السابق، ص54- 55.

11- حول مصطلح الاسترجاع لمفهومه السردي انظر: المصطلح السردي، تأليف جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، المشروع القومي للترجمة 368)، ص25.

12- النهر لن يفصلني عنك، ص60.

13- صاحب هذا التعبير – كما هو معلوم- رولان بارت، في كتابه: الدرجة الصفر للكتابة، وقد اتكأنا على طبعة دار الطليعة للنشر، ترجمة محمد برادة.

14- النهر لن يفصلني عنك، ص67- 69.

15- انظر إهداء جبران الشهير لرواية الأجنحة المتكسرة طبعة دار الجيل، بيروت، 1999، (تقديم وتعريف جميل جبر).

16- النهر لن يفصلني عنك، ص51.

17- السابق، ص72.

18- السابق، ص78- 79.

19- انظر: مالكوم برادبري: الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني(198)، 1996، ص45.

20- النهر لن يفصلني عنك، ص83.

21- السابق، ص76.

22- السابق، ص22.

23- السابق، ص20.

ثنائية العتمة والنور في رواية «أصابع لوليتا»

لواسيني الأعرج(1)

دراسة في سيميولوجية الشخصيات

د. رزان محمود إبراهيم



مقدمة:

يتمتع الروائي واسيني الأعرج بتجربة فنية وثقافية عالية، أمدته بقدرات تعبيرية متنوعة؛ فالقارئ المتأمل لأكثر من منجز أدبي له لا يغيب عنه تفاعلاته الحوارية مع كم لا يحصى من النصوص الثقافية التي كانت لها بصمتها على امتداد الزمن، وهو التفاعل الذي لا يقتصر على جنس معين؛ فالنص الثقافي الذي حاوره واسيني في رواياته يمتد ليشمل الفنون السمعية والبصرية (الفن التشكيلي، السينما، الموسيقى، الغناء)، حتى إن الصحافة المكتوبة لم تكن غائبة عن أساليب الإبداع التي ينتهجها. لذلك لا حرج إن قلنا إن أعماله ينطبق عليها حديث سعيد يقطين عن نمط سردي غير منقطع عن نصوص سردية كبرى، ما فتئ الروائي يتفاعل معها قاصداً التلاحم معها أو تجاوزها(2).

وإن كنا نلاحظ أن النص الغربي يشكل المقوم الأهم في كثير من نصوص الأعرج، حتى إنه يغدو في بعض الأحيان بمثابة اللاشعور الروائي الكامن في كتابته الروائية، فإن هذا لا يعني أن السرد العربي لم يكن حاضراً لديه؛ بل إن جزءاً كبيراً من ذخيرته النصية كان يمتح من محكي تراثي عربي يتفاعل معه عبر أكثر من صورة. لكن يبقى أن أي خطاب روائي ينتجه واسيني كان وعلى نحو لافت متصلاً بتحولات الواقع على الصعيدين المحلي والعام سواء أكان النص الذي يتصل به أفقياً أو عمودياً(3). ولا يغيب عنا في نهاية المطاف

أستاذة الأدب العربي بجامعة البترا.

أن الروائي في تفاعله مع مختلف الوسائط الفنية معني بالدرجة الكبرى بتوفير البعد الجمالي والمعرفي، يعطي عمله خصوصيته وجماله وثراءه الذي يتميز به.

تحدثنا رواية «أصابع لوليتا» عن كاتب يتحول إلى مطارد في كل مكان بسبب ما يكتبه. في بداية حياته وجد نفسه بالصدفة يكتب عن (بن بيلا) الذي كان ضحية انقلاب سياسي غادر. لا يعرف عنه سوى أنه كان صديقاً لوالده، وهو من دفنه أيام الثورة. تمنى دائماً أن يصبح كاتباً كبيراً ليتمكن من رواية قصة والده كما سمعها من بن بيلا. حين وقع الانقلاب شعر بأنهم سرقوا منه هذه القصة لأن الشخص الوحيد الذي كان مؤهلاً لروايتها له هو الرايس بابانا الذي غيب في السجن طويلاً. تجري السنون وينشر للروائي كتاب بعنوان (عرش الشيطان) وهو الكتاب الذي جعله يحكم على نفسه بنفسه، إذ أدين بسببه بتهمة إفساد أخلاق الناس، مما أثار حفيظة مجموعة آسيا الإرهابية التي بدأت تتقاطع مع تنظيم القاعدة في المغرب الإسلامي، فأرسلت له فتاة شابة جميلة ناجحة في عملها في الموضة، تعيش أزمة داخلية مربكة تمكنهم من استغلالها وتوجيهها لقتله، وإفهامها بأن موتهما سيعطيهما فرصة ليكونا معاً في حياة أخرى بعد الموت. وفي وقت يفترض فيه أن تقوم بتفجيره لإنهاء حياته وفقاً لما هو مخطط، تنأى بعيداً عنه وتقوم بتفجير نفسها.

إن كنا قد قدمنا بحديث عن تفاعلات نصية ثقافية عمد إليها واسيني في روايتنا قيد الدراسة، فإن عنوان الرواية في جزئها الثاني (لوليتا) يوضح هذا الأمر، أضف إلى ذلك تكرار ظهور لوحة دولاتور الشهيرة (المجدلية التائبة)، بما تحمله من رؤى ومواقف من الحياة تدلل عليها علامات خاصة، تم التعبير عنها بلغة بصرية تسرد أحاسيس دقيقة تتعلق بماهية الأشياء بحس تراجيدي عال. فما كان لعنوان رواية في هذا النص أن يظهر، أو حتى عنوان لوحة، دون أن تكون له وجهته المنسجمة وقصدية العمل. بل إننا نستطيع القول إن عملية حقن النص بنصوص أدبية وفنية مختلفة ساهم في تقريب النص من لعبة المتاهة التي تتناسل فيها الألغاز في انتظار الوصول إلى الرابط الذي يجمع بين هذه المقاطع المختلفة.

أما ثنائية العتمة والنور التي تتصدر عنوان الدراسة باعتبارها محوراً أساسياً تنبثق منه العديد من المحاور، فقد تولدت جراء إحساس عام بأن كثيراً من أنساق الرواية ووحداتها انبنت بطريقة أو بأخرى على هذا الثنائي الذي تنبني أو تتمحور فلسفة الحياة كلها حوله؛ من عتمة الولادة إلى نور الحياة إلى عتمة الموت، وهنا كما يقول الفنان التشكيلي يوسف عقيل تكمن فلسفة الوجود غير المنقطعة عن رحلة الحياة التي يعيشها الإنسان(4). وهو ما يدخل في إطار ما يطلق عليه السيميائيون المربع السيميائي في أبعاده الهندسية والمنطقية والدلالية، فهو ثنائي العلاقات يتمثل منطق العالم وفلسفة الأشياء المبنية على الثنائيات الزوجية؛ فالثنائية قاعدة أساسية لبناء وحدات النص والخطابات الدلالية. وهو ما يؤهل المربع السيميائي لأن يكون معيار تحقق الانسجام داخل النص، ويساعد المحلل السيميائي على فهم العلاقات والعمليات، كما يساعده على استيعاب مختلف الانتقالات من قيمة إلى أخرى. وذلك عبر مختلف تعاريج النص الروائي(5).

وانطلاقاً من هذه الثنائية تتبنى الدراسة خصوصية بنائية يتردد فيها الحديث عن النسق والسنن والتماسك الداخلي والشبكة العلائقية، وهو ما يتم في إطار سيميائي يتبنى اختلافاً تقابلياً بين وحدات من نفس الطبيعة ومن نفس الوضع أحياناً داخل سياق ممكن، مما يسبغ على هذه العلامات طابعاً ديناميكياً متغيراً بحكم تعالقها وسياقات ثقافية خاصة، وهو أمر يدخل في إطار علاقة جدلية لدرجة وعي الباث لقصديته، ودرجة وعي المتلقي لها. بما يمكن أن يعد معياراً أساسياً في تصنيف الظواهر والتعامل معها باعتبارها علامات، أو باعتبارها سلوكاً عفوياً عرضياً ولا

معنى له(6). ويبقى أن النظر إلى ثنائية العتمة والنور، أو أي نوع من التقابلات الثنائية في معزل عن العلامات الأخرى سيؤدي إلى فشل حتمي، فالمعرفة كما يقول بيرس هي تأسيس علاقات بين الأشياء(7).

حواف الشخصيات الروائية: المكون السردي والتصويري والمعجمي

أولاً: المقياس الكمي والنوعي: المكون السردي

يغدو من الطبيعي القول إن الروائي يستعير الكثير من عناصره من الوسط الخارجي الذي يعيشه، وهي العناصر التي يقتنصها من خلال الأشخاص الذين التقى بهم، واحتفظ في ذاكرته بآثارهم، وهو ما يدفعنا باتجاه رفض اختزال الشخصية الروائية بنسيج من الكلمات بلا أحشاء كما تقول يمنى العيد، فيصبح اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختياراً يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حي(8)؛ فخلف القناع الذي يفرضه الروائي شخصية مرجعية أو أكثر تحيل إلى واقع غير نصي يفرزه السياق الاجتماعي والتاريخي، وهو ما يتم عبر علامات مرجعية تحيل إلى العالم الخارجي المدرك.

في البدء طالعتنا الشخصية الأولى في الرواية (لوليتا) بكثير من البياض الدلالي، وكان الكثير من الفراغ يحيط بها، وكان علينا كقراء استقبال جملة من التحولات المعنوية كي نفهم طبيعة هذه الشخصية، أو نقوم بتصنيفها، وهو ما اقتضى تصيداً لكثير من النعوت والأوصاف المنسوبة إليها عبر مقياسين هامين وفقاً لفيليب هامون، وهما: المقياس الكمي، بمعنى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة عن الشخصية. والمقياس النوعي، بمعنى مصدر تلك المعلومات عن الشخصية. هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى، أو من قبل المؤلف(9)؟

في بنيتها السردية تتوسل الرواية ضمير الغائب، إلا أن السيادة فيها بقيت للغة الحوار، أو للطريقة التمثيلية التي ساهمت على نحو كبير في اقترابنا من المعالم الرئيسية للشخصيات، وعلى رأسها شخصية لوليتا؛ فكنا طيلة القراءة نطور استجاباتنا وفقاً لما نقع عليه من كلمات وجمل توالت تباعاً عبر أكثر من مصدر، وهو ما أبقانا معلقين ما بين تثبيت صورة محددة عنها وما بين إلغاء هذه الصورة، فبتنا في حالة مستمرة من التعديل، إلى أن اقتربنا من المعنى شبه النهائي حين اكتملت القراءة (10).

يبرز يونس مارينا مصدراً أساسياً في تزويدنا بما نحتاجه من معلومات لتكوين صورة عن هذه الشخصية الإشكالية، فيصلنا الآتي على لسانه: لم تكن شخصاً طارئاً كغيرها من القراء(11). امرأة تخرج من كتاب قرأه منذ ثلاثين سنة.. امرأة ورقية بلا جسد ولا هوية(12). علماً أن إيفا صديقة يونس ومترجمة بعض أعماله تأتي لتكشف بعين الأنثى ما يمثل حدساً استباقياً يثبت صدقه. فهي كانت قادرة على تحليل سر انجذابه لهذه الصبية « تعرف جيداً أنه بقي طفلاً على الرغم من قسوة الحياة وحرائق السنوات العصيبة. لا شيء يهمه سوى ما يملأ قلبه دفئاً وحرية. ما يشعل حواسه التي تأبى الموت»(13). لذلك لا تنفصل صورة لوليتا في هذا الجانب عن نظرة للمرأة تراها جسداً ممتلئاً بالحب، وموحياً بالطمأنينة، ورمزاً للحنين إلى الأمكنة الدافئة. بل إننا لا نعدم صورة للمرأة تجعلها حقيقة الحياة التي تختلف بشأنها الشياطين والملائكة. وإيفا تعرف أيضاً أنه ابتدع هالتها وأنها صناعة ذهنه، وأنها تعرفه جيداً وأنها مناورة محترفة(14). تقول عنها بحواس امرأة تشم الخطر عن بعد ما تثبت مسارات الرواية دقته « مثل الذئبة، قد تأكلك يوماً بلا أدنى تردد، وتكلأ نفسها معك...يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة»(15).

كان لعلاقة لوليتا غير السوية بوالدها الأثر الأكبر في بلورة المكون النفسي والداخلي لها. وللاقتراب أكثر من هذه العلاقة، كان لا بد من مقاربة كل ما يمكن استجماعه عنها

من خلال أكثر من حوار يجري بينها وبين يونس مارينا. ولمزيد من الإضاءات حول هذه الشخصية نرصد الآتي عبر ما يبدو أكثر من نقطة عبور تساهم في فتح مغالق هذه الشخصية، بمختلف الطرق السردية التي يتوسلها الروائي:

أولاً: قررت أن تنفي والدها من ذاكرتها حباً فيه. وهي تقتل الأب انتقاماً من الأم والتشفي في عزلتها. ولذلك كان عليها أن تبحث عن أب، أو رجل يمنحها ما لم يمنحها إياه أبوها. لذلك يحضر مارينا باعتباره منجاتها وقشتها الأخيرة.

ثانياً: اعتبرت يونس مارينا في صورة والدها. وأمها كانت تغار منها غيرة مرضية « كنت منافستها في والدي فقط لأني كنت مرتبطة به بقوة.. أجد لذة كبيرة عندما أفصل بينه وبين أمي في الفراش وأنام بينهما»(16). ومن هنا تقول:» سحبت من بين أصابعي أباً لا أحتفظ من صورته إلا كسورات تعاكس قوة الأبوة وحنانها»(17). وفي المقابل نجدها تدخل أصابعها في أصابع يونس مارينا(18).

ثالثاً: اعتادت على والدها الذي قتل جسدها وحوله إلى بركان خامد. وكل من تلقاه ممن هم في سنها ولا ترى فيه صورة والدها ترفضه. علماً أنها تقول لمارينا « لم تكن في صورة أبي وإلا ما ترددت لحظة واحدة في قتلك»(19).

رابعاً: هي مثل امرأة اللوحة، لذلك كانت اللوحة في قلبها على حد تعبيرها(20)؛ عين على كتاب الحياة، ويد على زر الموت. الحيرة نفسها التي تحملها امرأة اللوحة. تحمل موتها في أناقة الجسد نفسه. وهو ما ستقوم الدراسة بتفصيله في مكان لاحق.

خامساً: طالما رآها يونس مارينا وقد لمع وجهها بقوة تحت الضوء. شابة جميلة لم تخرج من مراهقتها. تبحث عن أب وعن حماية أكثر مما تبحث عن عشيق. منذ أن اغتصبها والدها وهي تعيش أزمة داخلية مربكة. ولكنها ناجحة في عملها في الموضة.

سادساً: جاهزيتها للانتحار، وهو ما كانت له تجلياته عبر ضباب من الغموض القاسي ما فتئ يغلف مخها لتكون كالفراشة في هشاشتها وتعرضها لموت سريع إثر أية لمسة خشنة. وهي الهشاشة نفسها التي قادت جيروم- صديقها الشاب الذي كانت تتمنع عنه- نحو الانتحار. وهي تريد أن تذهب وتغيب نهائياً وترحل بعيداً، حيث لا صورة لأب قاتل سرق طفولة ابنته. وهي الجاهزية التي تلتقي بنقيضها مع يونس مارينا المتمسك بالحياة الذي يرفض قانون السن البغيض « العديد من المرات كنت مرشحاً للموت ولكنه أخطاني وكنت سعيداً»(21).. خلافاً لها التي كانت على الرغم من سنها الصغيرة تستعد لمغادرة الحياة يأساً.

يحضر واسيني الأعرج على نحو متكرر من خلال شخصية البطل يونس مارينا؛ فكثيرة هي العلامات التي تنبئ عنه من خلالها، وهو الحضور الذي يدخل في إطار صنف من الشخصيات يطلق عليه فيليب هامون اسم الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف(22). فعلى الرغم من ضمير الغائب الذي يستخدمه الروائي، فإن الكاتب باعتباراته الشخصية كان حاضراً وبقوة وراء هذا الضمير؛ فمنذ الفصل الأول (خريف فرنكفورت) نقف قبالة روائي وطابور من المنتظرين لأجل توقيع روايته الأخيرة بعد ثلاثية كتاب الحشرات، ونفهم من خلال تأملات الروائي أنه في واحدة من مؤلفاته حاول اختراق سرية القرآن اللذيذة، وهو ما اقتضى منه بحثاً مستعصياً في عمق الحروف، ورحلة مبهمة بالسيوطي والطبري وكتب لباحث ألماني في الإسلاميات(23).

وما نفتأ بين الفينة والأخرى نستمع إلى أقوال ليونس مارينا لا تنقطع عن فكر واسيني ورؤيته التي يفصح عنها في أعماله السابقة. وفيها نستمع إلى آراء متبعثرة هنا وهناك يعمق فيها رأيه في الكتابة. من ذلك وصفه إياها بحس الروائي الذي تشكل له الكتابة هاجساً أنها حالة من الدهشة تشبه لحظة عبور الدرج الأول من الجنة إلى جهنم، بل إنها جهد ظالم

أخرى باتجاه سر تعلق مارينا بلوليتا التي أعادت له صورة من الماضي كانت مزيجاً من الضوء والعتمة بتفسيرات متعددة لما يمكن أن يعنيه هذا الجمع بين نقيضين.

إن كان لتقنية الاسترجاع أهميتها باعتبارها كسراً لحدة النمو المفترض خارج سياق التصاعد الدرامي للحدث، فإن لها وقعها الأهم على الشخصيات، إذ تعمد إلى ضخ كم من المعلومات هي بمثابة شرح وتفسير لكل دوافع سلوك هذه الشخصيات في الحاضر. فنابوكوف لا يعود إلى ذكريات همبر الأولى على نحو اعتباطي، وما يرويه عن قصة غرامه الأول يضعنا وجهاً لوجه أمام أثر نفسي وقوي تولد عن موت حبيبته الأولى بالتيفوس، وهو ما كان له تبعاته عليه حين يتقدم في العمر ويبحث عن صنف معين من الفتيات متعلق بجذر نفسي مفقود منذ حبه الأول. وهو ما فعله واسيني في روايتنا قيد الدراسة حين عاد بنا إلى الوراء ملقياً الضوء على سر عميق يصل يونس مارينا بذاكرة متخفية تربطه بعنفوانه الأول (مريم ماجدالينا)، وهو ما عبرت عنه لوليتا حين قالت له: « يبدو أنها امرأتك الوحيدة، وما عداها تنويعات صغيرة عليها. لقد سرقت منك كل شيء، كنت أشعر بالغيرة لأنك لم تكتب إلا نصاً واحداً اسمه ظل مخفياً: مريم ماجدالينا. ليس فقط لأنك لم تشبع منها، ولكن لأن مصيرها ظل معلقاً في قلبك كجسر قديم، كلما عبرته لا تستطيع أبداً تفاديها لأنك ما زلت تحبها...»(34). مع فارق أساسي في طبيعة الاسترجاع وأثره في تكوين صورة لوليتا في ذهن القارئ، وهو أن نابوكوف يعرفنا على ماضي لوليتا عن طريق همبر الذي يقحم نفسه في حياتها(35)، بينما يتيح واسيني لها الفرصة كي تحدثنا عن ماضيها من منظورها هي لتغدو ضحية غير مجردة عن دفاعاتها، وقادرة على شرح قصتها بنفسها.

من خلال المحورين السابقين تبدو لوليتا (امرأة المتناقضات)؛ فيها الملاك، وعندما يتعب هذا الأخير من كثرة الأشياء الجميلة، يستيقظ الشيطان الذي يحرق نفسه قبل أن يحرق غيره وكل ما يحيط به(36). هذه التناقضات نفسها التي تحملها لوحة المجدلية التي قرر أن يهديها إياها ليلة رأس السنة. هذه اللوحة التي بقيت حية على الرغم من أنها تذكره بالموت. لذلك نجده يفكر حين أعطاها اللوحة بأنها « بين الملاك والشيطان. أجمل من الأول، وأكثر جنوناً وهبلاً من الثاني»(37). وهو التناقض إياه الذي نحسه في قول الشاعر نفسه روني شار:» لن أرى ما يتخفى تحت يدك الفتية الشكل القاسي(38).

ويغدو مقبولاً ضمن هذه التفصيلات القول إن لوليتا في نصنا قيد الدراسة تدخل في إطار الثيمة التي تمس مريم المجلية(39). وهو ما راهن عليه دولاتور حين لعب على الظل والنور عبر لوحات جعل فيها العلاقة بين الظلمة والنور أمراً أساسياً؛ ففي إحداها تشيع فضاءات قلقة منبعها امرأة غارقة في تفكيرها (تضغط برأسها على يدها اليمنى، وبيدها اليسرى تداعب جمجمة مقابل مرآة. والمشهد كله غارق في الظلمة. النور الوحيد المنبعث يأتي من بقايا الشمعة الموضوعة خلف الجمجمة). وهي في رمتها تذكرنا بنور الحياة وشعلتها وانطفائها أيضاً، وكل ما في المشهد عبارة عن رموز تحيل إلى الهشاشة والشباب والجمال الآيلين إلى الزوال. وهو ما يتناغم ومآل الرواية التي تنتهي بالموت. وهو ما راهن عليه دولاتور أيضاً برؤية للخلق تجعل العتمة بدءاً لها ومنتهى. ويغدو من المنطقي أيضاً الإحساس بدعوة للحياة خارج الأطماع لأن كل ما فيها هش وطارئ. ومن هنا تأتي المرآة لتقول دائماً الحياة المتخفية وتضعنا وجهاً لوجه أمام الموت الحتمي.

حتى إن الأصابع التي تتصدر الجزء الأول من عنوان الرواية لم تكن لتتفلت من هذا التناقض الثنائي بين العتمة والنور، بل إنها كانت أداة الفنان الأصلية للتعبير عن العتمة والنور. في اللوحة المرأة ذات الوجه الناعم ينام خدها الأيسر على أصابع يدها اليسرى، بينما تنام على أصابع اليد اليمنى جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال

المكان وضوء هارب من الفجوات وشمعة لا تظهر منها إلا ذبالتها المشتعلة. وفي الرواية كانت الأصابع معبراً نحو سر صاحبتها وسحرها. تقول لوليتا: «كلما وضعت أصابعي على ملامس البيانو أحسست بك هنا وسط مساحة من النور، واقفاً على حافة قلب يرفض أن يستسلم للنسيان...»(40). «تعزف لإغوائه داخل أصابعها. خوفاً من صمت الحجارة ورعشة القبور..امرأة من حليب الغيم وهشاشة نظرة العاشقة. هنا دائماً لتدرك أني ما زلت حية، وأن أصابعي التي تحبك لن تستأذن الذين سرقوا عذرية طفولتك لكي تعزف نشيد الروح..»(41).

لذلك ما فتئت لوليتا تخضع طيلة السرد للعبة النور والعتمة، وكانت تبدو له مريم ماجدالينا بكل تفاصيلها القلقة. ويحضر جسدها حاملاً لطاقة الخوف وانفجارات الحب، لذلك كان يحس بشيء من السعادة يملأ قلبه، إلا أنه ما كان لينجح في طرد الكآبة التي كانت تقوده نحو جهة مظلمة لا يمسها النور إلا قليلاً. ولذلك كانت لوليتا ضحية لأصابعها، وهي ذات الأصابع التي رمت له بقبلة، لكنها انكسرت في وقت مبكر. وبهذه الأصابع « أقفلت خمساً وعشرين سنة من عمر لم يكن سهلاً، ولكنها فضلت أن تبتره لأنها لم ترده أن يستمر أكثر»(42).

ثالثاً: المقياس المعجمي: سيميولوجيا الأسماء

تقف الأسماء في هذه الرواية لتكون مؤشراً واضحاً على العلاقة بين الدال والمدلول، ويبدو واضحاً لمن يلتقط الإشارات والدلالات أن درجة الاعتباطية بين الدال والمدلول في مقولة الشخصية هنا يبدو أمراً مستبعداً؛ فالشخصية الواحدة تعددت أسماؤها، ضمن بدائل مختلفة تنسجم وزاوية الرؤية التي يسلطها السارد على الشخصية. وعليه يكون بالإمكان التعامل مع دال الشخصية باعتباره أداة يستخدمها القارئ لفهم مدلول أو أكثر لهذه الشخصية(43).

كان اسم يونس مارينا الأصلي هو سلطان حميد، وهو الاسم الذي مات منذ أن بدأ الكتابة؛ فحين كتب يونس مارينا في بداية حياته عن بن بيلا ابن مدينته مارينا، أجبر على اسم مستعار بحروف مستعارة من اسم أحمد بن بيلا (أ.ب). إن كان بن بيلا قد حارب الظلمة والخوف، فإنه هو أيضاً حاربهما، كل بطريقته الخاصة، ومن هنا كان لهذا التماهي دلالته. وفي الحلم كان اسمه يونس وليد مارينا مدينته ومدينة الرايس بابانا المشتركة. وهناك أكثر من مشترك بينهما؛ فكلاهما لم يشأ أن يسلم حقه في الحياة، وكان محتاجاً إلى أي شيء يعينه على ذلك، حتى ولو كان صغيراً. هكذا كان حال بن بيلا الذي صحبته ذبابة صغيرة التقى بها في زنزانته، وكانت نقطة ضوء تقلل من وحشة المكان وعتمته، إلا أن عنكبوتاً لا يعرف كيف أطلت جاءت لتحرمه حتى من نقطة النور الصغيرة التي تعلق بها. أما يونس مارينا، فكانت اللوحة التي أطلق عليها اسم الذبابة هي أنيسه في المنفى، ذلك أنها الوحيدة التي رافقته في أزمنة البياض القاسية.

وفقاً لما تقدم يبدو أمراً واضحا أن الروائي قام باستخدام أسماء شخصياته الروائية بطريقة مقصودة هدفها إتمام صورة هذه الشخصيات، ورغبة في تحقيق غايات جمالية وفكرية معينة، وهو ما يحتم استبصاراً يكشف علاقة هذه الأسماء بمسيرة أحداث الرواية. لذلك كانت الأسماء تتبدل وتتغير، باعتبارها عنصراً من عناصر التمييز وفقاً لتوماشفسكي، وباعتبارها أيضاً جزئية بنائية من جزئيات الشخصية لها دلالتها(44). هذا ما كان مع يونس مارينا، وكذلك مع لوليتا التي كان اسمها الحقيقي (نوة)؛ رذاذ الفجر أو المطر الخفيف، الذي يشاء مارينا قتله واستبداله بلوليتا وفقاً لاعتبارات نفسية خاصة به، خلافاً لما أرادته هي «أنا مطر ولست امرأة معتوهة مثل لوليتا»(45).

بل إن (لالوف) الاسم الذي أطلقه أبوها عليها ما كان يحضر إلا ليتواءم وفهماً كاملاً للعمل القصصي وطبيعته.

وهو الفهم الذي يؤكد ما بدا ملمحاً أساسياً من ملامح هذه الشخصية، وهو التناقض الذي يجعلها مطراً ورذاذاً ويجعلها في الوقت نفسه ملاكاً وشيطاناً. لكن تشاء لها الأقدار أن تجتمع بإمام يوكل لها مهمة يزعم لها فيها أنها ستمحو جانباً من نفسها كرهته، ويبقي جانباً آخر ظنت أنها بصدد الإبقاء عليه. « هذا الاسم (ملاك) أنساني اسمي الحقيقي وأراحني من اسمي العائلي. ومن لالو التي لا تعرف المجلات الملونة ومراكز الدعاية غيره. حتى من نوة، الذي كنت أحبه كثيراً لأنه مرتبط برذاذ المطر، ولو أنه كان يحمل بصمة والدي»(46).

ننهي هذا المحور بالقول إن القارئ من طبعه- فور انتهائه من الرواية- أن يطلق جملة من الأحكام القيمية تتعلق بشخصيات عايشها على مدى سطور وصفحات طويلة. وهو ما يصطدم أولاً بروح التعقيد التي تتسم بها الرواية، فكل رواية وفقاً لكونديرا تقول لقارئها: إن الأشياء ليست سهلة كما تبدو لك، وهذه هي الحقيقة الأبدية للرواية. ولعل الركون إلى أجوبة سريعة تسبق السؤال وتحجبه أمر غاية في الصعوبة. وهو ما يدلل عليه كونديرا من خلال أسئلة قد تتبادر إلى ذهن القارئ بشأن أكثر من شخصية روائية معروفة، بوفاري في رواية فلوبير الشهيرة- على سبيل المثال- ما هو الصواب وما هو الخطأ فيها؟ هل كانت غير محتملة أم أنها شجاعة ومؤثرة؟ كذلك فيرتر هل كان حساساً ونبيلاً او عدوانياً ولطيفاً(47)؟

هنا في روايتنا قيد الدراسة، تأتي أسئلة شبيهة بما أورد كونديرا تتعلق بإعطاء أحكام قيمية بشأن لوليتا، وقبلها بشأن يونس مارينا البطل. ويبدو أننا كلما قرأنا الرواية باهتمام أكبر، كلما كانت الإجابة مستحيلة، لأن الرواية هي فن ساخر، أو أنها محجوبة الحقيقة غير قابلة للتأكيد، فهي الفردوس المتخيل للأشخاص، إنها منطقة حيث لا أحد يمتلك الحقيقة، لكن حيث يمتلك كل واحد الحق في أن يفهم(48).

ومن طبع القارئ أيضاً أن يطرح سؤالاً أساسياً. كيف يتولد القرار لدى الشخصية؟ وكيف يتحول هذا القرار إلى فعل؟ فهل كانت كينونة شخصية لوليتا تتطابق والأفعال التي قامت بها؟ وعلى الأخص فعل الانتحار. من المؤكد أن ما فعلته يحمل معنى، ولكن السؤال يكون إن كان ما فعلته يقع في إطار السببية العقلانية المفهومة؟ ولعلنا هنا تستحضر كونديرا مرة أخرى في قوله: إن من أعظم ما فعلته الرواية الأوروبية هو استكشاف الدور الذي يلعبه اللاعقلاني في قراراتنا وفي حيواتنا(49).

تشكلات البنية الفنية

لو بدأنا بالحديث عن العنصر البوليسي- الذي طالعنا بين الفينة والأخرى في ثنيات الرواية، إلا انه بدأ بالتزايد في النهايات- فإن هذا يتطلب إيضاحاً بأن الركون إلى تخييل مؤطر بقضايا التحري عن الجرائم وفك الألغاز لا يشير إلى نية كتابة رواية بوليسية، وبعبارة أخرى نستطيع أن نخمن بأن (أصابع لوليتا) إن تضمنت حبكة بوليسية، فإن هذا قد يكون له مدخله من باب البحث عن أشكال جديدة وأنفاس خاصة في السرد(50)، استثمر فيها الروائي فضاء مدينة باريس التي يعيش فيها(51)محاولاً ابتداع حقول تربط الحوادث بعوالم الإرهاب. وهو ما يصعب تقديمه في الفضاء العربي، ذلك أن الأجهزة البوليسية داخل البلدان العربية وفقاً لإلياس خوري يغلب عليها صورة رجل البوليس القامع الذي تتجلى فيه صور قمع الدولة السياسي والاقتصادي والاجتماعي(52).

علماً أن الروائي- عبر الأجهزة البوليسية الغربية- يفتح باباً عريضاً لمناقشة علاقة الجزائري مع الفرنسي، وهي علاقة تحمل قدراً من المفارقة حين يجد يونس مارينا نفسه تحت حماية البوليس الفرنسي، في وقت نعلم فيه أن والده في يوم من الأيام حمل السلاح ضد فرنسا. وتتعقد هذه العلاقة أكثر حين يجري حوار بين العاملين في أجهزة البوليس الفرنسي حول مصائب كبرى تأتي الغرب من السود والعرب والمسلمين. ويبدو متوقعاً من الأديب الجزائري المقيم في فرنسا أن ينطلق من بعد إنساني شامل في رده على هذه القضايا؛ ففي الحالة الأولى كان لا بد من الرد بأن والد يونس مارينا حمل السلاح

في وجه الفرنسي في حرب أثبت التاريخ أنها لم تكن عادلة. وفي الثانية تظهر الرواية التي تنشغل في بعض مواقعها بمفردات الجذور والانتماءات والهوية أن « كل جهة تصنع تطرفها وعنصرييها الذين يلحقون كل شيء بالغريب..الأشرار والطيبون هنا وهناك»(53).

الأهم من هذا كله أن الروائي كان معنياً في المقام الأول برؤية اجتماعية وسياسية، ارتأى إمكانية لتقديمها في مدار من التشويق تكون له تجلياته الفاعلة في تحقق وجود الحكاية واستمراريتها، وهو ما يمكن ملاحظته عبر اهتمام خاص بلغة ملغزة أحياناً، وبأخرى يغلب عليها التحايل من حيث التقديم والتأخير، أو حتى المجاز والتصريح. وهو ما يمكن أن نعده جزءاً من اختيارات أسلوبية تعمق شكلاً جمالياً ضمن باقي المكونات النصية، عدا عن استلهام خاصية الحبكة البوليسية التي تشد القارئ المنشغل بتتبع خيوط الأحداث المثيرة(54)؛ فالرواية في مواضع محددة تسلط الضوء على مواقف بعينها مريبة للوليتا: انشغالها بشيء لا يستطيع أن يحدده، دعواها بأنها منشغلة بالغياب الفجائي لحركة الشرطة وخوفها عليه، وكذلك ما نشهده من تحركات مريبة في بعض الأحايين: إنذار المحقق الذي ينبه مارينا بوجود مجموعة إرهابية في الحي، ملاحظة سيارة مدنية لم تتحرك من مكانها مع سائقها الذي يتأمل الطوابق التحتية ويسجل ملاحظاته.

في الفصل الأخير من الرواية لاحظنا تحولاً حراكياً متدرجاً؛ فمن جمود نسبي إلى حالة حركية بدأت بطيئة ثم أخذت في التسارع شيئاً فشيئاً، إلى أن وصلت ذروتها حين انتهت بموت الشخصية الرئيسية بل الشخصيتين الرئيسيتين، اللتين أعطانا المؤلف أكثر من فرصة للتعرف إليهما، كي نحبهما ربما، أو نحزن لنهايتهما التراجيدية. وإن كنا قد لاحظنا امتداداً وتكثيفاً للأحداث في الجزء الأخير من الرواية، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو الآتي. هل استطاع الروائي في غمرة حضور الحدث أن يحافظ على اللغة الأدبية؟ أم أن حضور الحدث أدى إلى حالة من الانكماش في شرح واستكمال الدلالات النفسية والروحية للأشخاص؟

صحيح أن الرواية استفادت من إيقاع البنية البوليسية الملتبس بأجواء الجريمة والمتابعة من رجال الشرطة. صحيح أيضاً أنها أتمت لعبة تقضي بشعور القارئ أن ما آلت إليه الأحداث يخرج عن نطاق توقعاته، بما يفضي إلى مزيد من المتعة والتشويق. إلا أن هذا كله كان مجرد مرآة للبنية الواقعية الأعمق، وبالتالي لم تكن الجريمة والكشف عن ملابساتها هي البداية والنهاية، ولم تكن هي الغاية في ذاتها، وإنما كان الهدف أسمى من هذا بكثير. وهو ما سيساعدنا في الإجابة عن السؤال السابق ويدعم اتجاهاً بعينه في هذا الموضوع.

كان اللعب على الكلمات واحداً من سبل الإثراء اللغوي في مواقع بعينها في الفصل الأخير من هذه الرواية؛ بل إنه حول النص السردي من البساطة إلى الإبداع. على سبيل المثال كانت لوليتا تحدث يونس مارينا عن رحيل يؤمن لهما ذهاباً نحو أبدية بلا حدود، تنسجم وحاجتها إلى نظام كبير يستطيع احتواء الحرائق التي تملؤها(55)، كما تحدثه عن لحظات قادمة يزول فيها أي أثر للألم ويسكن فيها كل شيء « سأخرج حبيبي وسأعود لك بعد قليل نوراً منفلتاً، شظايا نجمة هاربة، في عرس من الألوان المعمية»(56). وهو ما يتم في إطار ثنائي الدلالة، فما تعنيه لوليتا، لم يكن ليصل يونس مارينا المقبل على الحياة، الذي كان ينظر إلى كلامها من زاويته هو، فما يبدو من كلامها غداً واعداً بالحياة يختبئ وراءه موت مرعب.

في الصفحات الأخيرة وباقتراب الرواية من نهايتها، تنفتح لغة أدبية غير منفصلة عن الحدث. فحين أصبح الشارع للوليتا وحدها « فتحت يديها بشكل صليبي، ثم جمعتهما ومددت كفيها نحو نافذته...لمع برق معمي للبصر، فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه مشكلاً حرائق صغيرة اشتعلت فوق كتل الثلج...انسحب وجهها الطفولي نهائياً من المشهد

وحل محله فراغ شديد البياض مثل ضباب حليبي على ساحل مهجور»(57).

ويبدو لافتاً للقارئ رفعة أدبية خاصة ولدتها تلك المماهاة التي اتسقت فيها أحداث اللحظات الأخيرة ولوحة مريم المجلية. فما إن تطاير جسد لوليتا الهش حتى « شعر فجأة بمريم المجدلية تقوم داخل اللوحة، من على الكرسي الذي كانت تجلس عليه، تنظر نحو الخارج. تنفصل من لوحة الذبابة وتخطو خطوات مرتبكة، ثم تعود إلى اللوحة لتطفئ القنديل الزيتي الذي كان لا يزال مشتعلاً قبل أن تسرع الخطى وتغادر المكان. تاركة وراءها عتمة كلية»(58). « وعندما التفت وراءه رأى اللوحة التي كانت لا تزال في مكانها. وجه امرأة في العتمة. ولكنه هذه المرة تغير المشهد أيضاً. لم ير إلا الشمعة المطفأة والجمجمة التي اتسع حجمها واحتلت مكان سيدة العتمة. وتشققت مرايا اللوحة من شدة الانفجار الذي سرق جسد نوة رذاذ أنزار ملاك لالو وحتى لوليتا....حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضا وبدت شعلاتها مثل لوحة دولاتور لم تبق منها إلا بقايا النار التي رمت كل التفاصيل في الظلمة»(59). ولعل هذه التشكلات التي انبثقت من لوحة دولاتور تذكرنا بميلان كونديرا في كتابه (لقاء) الذي تتكشف فيه أسرار أدبه، وفي هذا الكتاب يوضح أن حديثه عن فنان آخر هو حديث غير مباشر وموارب عن نفسه كفنان. وهو ما يوضحه حين يقف أمام إحدى لوحات فرنسيس بيكون» اللوحات المعذبة « فتذكره الحركات القاسية لريشة الفنان برغبة عبثية وغير مفهومة تجاه فتاة مضطربة وقلقة، عبرت عنها حركة عنيفة لكف تدعك وجه الآخر بأمل العثور فيه وخلفه على شيء خبيء(60).

الخاتمة:

حاولت الدراسة الاقتراب من أكثر من صورة ودراستها دلالياً بغرض تلمس وحدة الرسالة التي تحملها الرواية، لذلك بحثنا عن تشاكل محتمل(61) يساهم في انسجام النص المعطى، ويلغي إمكانيات التهويم الدلالي. وإن كنا قد حددنا فيما سبق إطاراً أولياً تقف وراءه دلالات معينة، فإن هذا لم يلغ نمواً دلالياً مجتثاً من الإطار الأولي لكنه بقي متحلقاً في مداره. ومن ثم لم يكد يحضر سؤال في مقطع معين إلا ليعاد إنتاجه في مقطع آخر، ضمن رؤية نقدية لا تعزل النص عن وحدات ثقافية وسياسية مرتبطة به، مظهرة أثر هذه السياقات على النص واحتمالات دلالاته. وهو ما استدعى تتبعاً لتحولات لغوية غير منفصلة عن نمو الأحداث وتدرجها، حسب منطق لا تنفصل فيه الصورة عن مواضع الأحداث وأزمنتها في لحظات معينة.

في دراستنا لرواية « أصابع لوليتا» عدنا مع الروائي إلى الوراء عبر أكثر من محطة، لعل أبرزها تلك التي اقتربنا فيها من شخصية مرجعية تركت بصمتها الخاصة في تاريخ الجزائر. ونحن هنا نتحدث عن أحمد بن بيلا في فترة عصيبة من حياته حين أدخل السجن إثر الانقلاب العسكري الذي تزعمه هواري بومدين بعد ثلاث سنوات من الاستقلال. تأتي هذه المرحلة لتعلن عن أزمة أنظمة تأتي إلى السلطة بصفتها المعارضة أو الثورية، تعطي لنفسها صلاحية القمع وإلغاء النقد في كل ما يتعلق بشؤون المجتمع المعيشية وحرياته، وحقوقه في حياة إنسانية عادلة. وهو ما وقفنا عليه حين حوصر بطل الرواية واضطر إلى مغادرة وطنه حين كتب عن معاناة بن بيلا في سجنه. والرواية هنا تطرح قضية غاية في الأهمية، تتعلق بمفهوم الحرية التي فهمها محررو الجزائر من الاستعمار الفرنسي باعتبارها قسراً على مستوى الوطن بعيداً عن مستوى البنية الاجتماعية نفسها، او كأن تحرير الوطن من تبعية الخارج هو وضع المجتمع في حال تبعية للسلطة المحلية. والسؤال يبقى قائماً «لماذا يتعدد المخطئون وتكرر الهزائم وتنتهي الثورة إلى نقيضها؟»(62).

في عالم مخادع تملؤه وعود كاذبة، لم تعد الرواية مجرد رفاهية، بل إنها تكاد أن تكون لمن يدرك آفاقها جزءاً هاماً في

حياتنا. في عالم تختلط فيه العتمة بالنور، ويكاد الواحد منا لا يفرق بين هذا وذاك، يعمل القارئ ذهنه لرصد تطابق ممكن بينه وبين ما يمكن أن ترمي إليه الرواية. ويقترب واسيني الأعرج في روايته هذه من وصف لنابوكوف يراه وقد بنى روايته على أرضيات لها أبواب سرية مخفية، وحفر مباغتة يملؤها الارتياب وعدم الثقة بالواقع اليومي، تنفتح وتسحب البساط من تحت أقدام القارئ، فتعمق إحساساً بهشاشة الواقع وتقلباته(63).

أن يستوحي واسيني الأعرج لوليتا نابوكوف في روايتنا قيد الدراسة يستدعي تأملاً خاصاً، وهو ما استوقف الدراسة في أكثر من موضع. وبدا لها في نهاية المطاف أن حالة من اليأس كانت قد تسلطت على الروائي نبعت من إحساس مؤلم سببه فئة متسلطة ما فتئت تعمل على مصادرة حياة الآخرين، وهو ما كان أثناء معاينة شخصية همبر التي رسمها نابوكوف، وهي شخصية لا تخرج عن إطار من يمكن أن نسميهم أصحاب نظرية الأنا الذين يفرضون وجودهم ويتسلطون على حيوات الآخرين بكل وسيلة ممكنة، وإن كان هنا أشد وطأة بحكم الأبوة التي تربط بين نوة وبين مغتصبها(64). حتى إن ما تفرده الرواية من مشاهد تعرض فيها محنة بن بيلا في السجن لا يخرج عن إطار نظرية يتبناها أولئك الذين يتسلطون على الآخرين ويسعون إلى تدميرهم.

وتبدو المفارقة واضحة حين نجد أنفسنا وقد فرغنا من قراءة رواية بغرض الهروب من الواقع، أننا بتنا نقترب منه أكثر، وهو ما يحس به قارئ رواية مثل «أصابع لوليتا» تحفز على التأمل والتساؤل إزاء حياة نحس إزاءها بالعجز وعدم القدرة على الكلام. بل ولعلها تمنحنا قدراً من الحرية لم تعد الحياة تعطينا إياها. وإن كانت هذه الرواية تقف عبر أكثر من محطة على سرعة زوال الحياة، إلا أن سرداً خاصاً قادراً على خلق عالم فني مبتكر يحمل في طياته تحفيزاً على العصيان والتمرد وعلى كل أشكال التخلف التي تملأ عالمنا.

وهو ما عبرت عنه آذر نفيسي بالقول: إن كل عمل أدبي عظيم هو احتفالية، بل إن كمال الشكل وجماليته يتمردان على قبح الموضوع(65).

ويبقى السؤال متحلقاً حول إمكانية أن يساهم العمل الأدبي في تحديد الحياة، وهنا تظهر حيرة المتأمل، والسؤال يبقى قائماً إن كانت هذه النهاية التراجيدية تحمل جرعة من التحفيز الإيجابي، أم أنها تنبئ عن سيادة العتمة في عالم مترد يقتل أخيار المجتمع ويمعن في تعذيبهم رغم ما قدموا من تضحيات؟ وهو أمر كان قد طرحه بيير بيار حين تساءل إن كان الأدب يستمد إلهامه من الماضي وحسب أم من المستقبل أيضاً؟ وهو ما دفعه إلى القول إن النتائج في الأدب تسبق الأسباب خلافاً لما هو شائع في الحياة. وهو ما يحاول إثباته عبر دراسة بيوغرافيا الكاتب، ومنها يصل- على سبيل المثال- إلى أن سباحة أعمال فرجينيا وولف في متخيل الماء والموت أمر لا ينفصل عن طريقة انتحارها في المستقبل(66).

ويبقى أن الكتابة في العالم العربي عن عالم يدمر على أكثر من مستوى يتطلب قدرات كبيرة تحثنا على إعادة النظر في ذواتنا مرات ومرات، خصوصاً إذا نظرنا إلى فسحة التأمل التي يمكن للرواية أن تمنحها لنا باعتبارها مرجعاً تأملياً واسعاً بإمكانه أن يلعب دوراً كبيراً في صراعاتنا الثقافية والسياسية، وهو ما يتيحه لنا شكلها الفني القادر على فتح باب المعرفة النقدية، بل وربما سبيلاً نقترب عن طريقه إلى حقيقة ما، مهما كانت هذه الحقيقة معتمة.

الهوامش:

1- الأعرج، واسيني، أصابع لوليتا، مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، مارس 2012.

2- يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، 2012، ص97، ص98.

3- وهما التعبيران اللذان يستخدمهما يقطين باعتبارهما عنصرين مركزيين محددين للتجربة الروائية. الأول (الأفقي) ذو منحى لا زمني. الثاني (عمودي) ذو منحى تزامني. انظر كتابه ص99.

4- انظر حوار علاء الجمال مع الفنان التشكيلي السوري يوسف عقيل، الفلسفة في علم الشكل البصري، ومن هنا تأتي الواقعية بكل دراستها المهتمة بالعتمة والنور وبالإحساس الدقيق بماهية الأشياء والحس الغرافيكي العالي، وما تقدمه من أفكار تراجيدية.

5- انظر في هذا الموضوع، حمداوي، جميل، الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات، دروب، الخامس من نوفمبر، 2011.

6- إيكو، أمبرتو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2007، انظر تقديم المترجم، ص16-22.

7- المرجع نفسه، ص250.

8- العيد، يمنى، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي: تحليل رواية رحلة غاندي الصغير، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، 1995، ص238.

9- انظر في هذا الموضوع، هامون، فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.

10- انظر هذا في ستانلي فيش: تجربة القارئ، في كتاب سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص171-172.

11- الرواية، ص38.

12- الرواية، ص47، 48.

13- الرواية، ص52.

14- الرواية، ص54.

15- الرواية، ص59.

16- الرواية، ص367. تتحقق في هذه الكلمات ما عرف بعقدة إليكترا، وهي عقدة تماثل عقدة أوديب، تنشأ من تعلق البنت بأبيها تعلقاً جنسياً، وما ينجم عن هذا من غيرة من الأم وكراهية لها إذ تنافسها في حب الأب.

17- الرواية، ص187.

18- الرواية، ص ص186.

19- الرواية، ص405.

20- الرواية، ص405.

21- الرواية، ص305.

22- سيميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص24. على الرغم من دعوة كونديرا إلى أن تنال الشخصية الروائية استقلالها التام تاركاً للقارئ فرصة الاستسلام للوهم والتعامل مع الأدب كواقع، نجده يقول: « احب التدخل مباشرة ككاتب من وقت لآخر، بوصفي أنا. وفي تلك الحالة تكون النبرة حاسممة». انظر كتابه، فن القصة، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان، 1999. ص40، ص81.

23- الرواية، ص17-18.

24- انظر الرواية، ص19، 20، 21.

25- الرواية، ص35.

26- الرواية، ص406.

27- نابوكوف، فلاديمير، لوليتا، ترجمة خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت، 2012.

28- الرواية، ص50

29- تدخل هذه اللوحة في سلسلة لوحات خصصها دولاتور للمجدلية التائبة. وينظر إلى شخصية مريم المجدلية في الثقافة الغربية في القرون الوسطى بكثير من الإجلال والقداسة، باعتبارها الشخص الأقرب إلى المسيح، وأول من رآه بعد أن رجع. وفي الفن تظهر باعتبارها المرأة الخاطئة التي أنقذتها تعاليم المسيح من وحل الرذيلة. رسمها دولاتور امرأة ذات شعر أسود طويل تجلس قرب طاولة في غرفة مظلمة إلا من خيوط ضوء ضعيفة تنبعث من شمعة غمرت في كأس. على الطاولة نرى صليباً ضخماً ونسخة من الكتاب المقدس وسوطاً. المرأة المرتدية قميصاً أبيض وتنورة حمراء، تضع يدها على وجهها المحجوب جزئياً عن الناظر. تحتضن جمجمة بينما راحت تحدق في ضوء الشمعة الذي يغمر صدرها وساقيها العاريتين والجمجمة. أهم عناصر المشهد: الشمعة (صورة مجازية للصحوة الروحية) الجمجمة (رمز لحالة الموت التي ينتهي إليها مصير الإنسان في النهاية). في اللوحة تكثيف سيكولوجي وروحي هائل، هو مزيج من التأمل والسكينة والحزن. ويبدو الأبرز اللافت فيها ذلك التباين الدراماتيكي بين الضوء والعتمة، بما يحمله هذا التباين من لمسات وجودية فارقة.

30- الرواية، ص65.

31- الرواية، ص72. كتاب كوستلر المعني هنا هو رواية (ظلام عند الظهيرة) وهي الرواية التي انتفض فيها على ماضيه الشيوعي. صدرت عام 1940. استلهم فيها تجربته الخاصة فترة انتمائه إلى الحزب الشيوعي. وفيها يعتقل البطل روباخوف على الرغم من أنه كرس حياته من أجل خدمة الحزب الشيوعي. يحال إلى محكمة ويحكم عليه بالإعدام، ويتم تنفيذ الحكم فيه بتهمة الخيانة العظمى بأدلة مأخوذة من أقواله وكتاباته نفسها. ويكون مبرر إعدامه أنه لا يريد أن يسير مغمض العينين على طريق تاريخ الحزب، بل إنه يجرؤ على الحكم على التاريخ وإدانته.

32- الرواية، ص73.

33- الرواية، ص75.

34- الرواية، ص404-405

35- انظر هذا الأمر أنيسي، آذر، أن تقرأ لوليتا في طهران: سيرة في كتاب، ترجمة ريم كبة، منشورات الجمل، بيروت، 2011،ص74.

36- الرواية، ص390.

37- الرواية، ص293.

38- الرواية، ص396.

39- تجسد لوحات دولاتور الفترة الأخيرة من عزلة مريم المجدلية. وهي كما هو متداول امرأة أنقذها سيدنا المسيح من الشياطين السبعة. مشت وراءه في رحلته القاسية حتى تحولت إلى واحدة من أهم أتباعه، وكانت حاضرة في صلبه وعاشت مشهدية قتله، وعند وضعه في القبر، بينما كان جميع الأتباع قد هربوا باستثناء يوحنا. في اليوم الثالث كانت من بين النساء اللواتي اكتشفن فراغ القبر. وإذا بها تتحول إلى أول من ظهر لها وأبلغها بحمل البشرى لأتباعه إذ جعلها سيدة أتباعه، قبل أن تعتزل في مغارة لمدة ثلاثين سنة.

40- الرواية، ص401.

41- الرواية، ص402.

42- الرواية، ص458.

43- يقول حسن بحراوي: «يبدو أن المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذا فهو يتحدد بكونه اعتباطياً، إلا أننا نعلم أيضاً أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة، ولذلك فمن المهم أن نبحث عن الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته». انظر ذلك بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، 1990، ص247.

44- أجماهري، المصطفى، الشخصية في القصة القصيرة، مجلة الموقف، المغرب، العدد 10، سنة 1989، ص21. يشار هنا أن رينيه ويليك وأوستين وارين في كتابهما (نظرية الرواية) يوردان ببليوغرافيا شاملة للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكنز، وهنري جيمس، وبلزاك وغوغول. انظر الكتاب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص449.

45- الرواية، ص421.

46- الرواية، ص432-433.

47- كونديرا، ميلان، فن القصة، مرجع سابق، ص25.

48- المرجع نفسه، ص129، 151.

49- وهنا يستحضر كونديرا أنا كرنينا حين أتت إلى المحطة لمقابلة فرونسكي، إذ لم يكن الانتحار في ذهنها. إلا انها رمت نفسها تحت القطار دون أن تكون قد اتخذت القرار بفعل ذلك؛ فالقرار هو الذي تملكها وسيطر عليها. انظر كتابه فن القصة، مرجع سابق، ص62

50- في هذا المجال نستذكر شيفرة دافنشي لدان براون، وكذلك اسم الوردة لأمبرتو لإيكو.

51- جدير بالذكر هنا أن الحبكة البوليسية لا تتواءم مع ما نراه في مجتمعنا العربي، وهو ما يفسره إبراهيم أصلان بعدم وجود تقنيات وأدوات تقتضي نوعاً خاصاً من المحققين ومفتشي البوليس. وبهؤلاء في مجتمعاتنا العربية تصبح الرواية شطحات خيال مؤلف نطلق عليها فانتازيا لأنها لا تتواءم مع ما نراه في مجتمعنا العربي. انظر عامر، رشا، الكتاب والنقاد يتعاملون معها باستعلاء، الرواية البوليسية مرفوعة من الخدمة، تحقيق منشور بالأهرام العربية، مصر، العدد 487، 22 يوليو 2006.

52- خوري، الياس، الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص353.

53- الرواية، ص138.

54- الساوري، بو شعيب، مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية، مجلة فصول، العدد 76 صيف- خريف 2009، ص72.

55- الرواية، ص410.

56- الرواية، ص442.

57- الرواية، ص450.

58- الرواية، ص450.

59- الرواية، ص451-452.

60- كونديرا، ميلان، لقاء، ترجمة محمد بن عبود، المركز الثقافي العربي، 2011، ص15و 18.

61- وهو التشاكل الذي نجد تفصيلاً له في مقالة الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات، مرجع سابق.

62- العيد، يمنى، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، 2011. ص69، 70، 71.

63- نفيسي، آذر، أن تقرأ لوليتا في طهران، مرجع سابق، ص45.

64- وكأني هنا أميل إلى حالة من المقايسة بين متسلط يأتي من الخارج، وآخر أكثر تسلطاً يكون من الداخل القريب.

65- المرجع نفسه، ص85.

66- بيير، بيار، الرواية البوليسية والتحليل النفسي: من قتل روجر أكرويد، ترجمة حسن المودن، فصول، مرجع سابق، ص100.

الإبداع وإشكاليات التأويل – الشعر نموذجاً

د. أحمد عودة الله الشقيرات

مقدمة:

إن شيوع القول بأن «الأديب هو ابن بيئته» يتأثر بها كما يؤثر فيها ليس فقط بين الباحثين الأدبيين وطلاب الأدب بل حتى بين العامة، يدل إلى أي مدى يتصف هذا القول بميزة الشمول بحيث يبلغ إلى مرتبة الحقيقة البديهية التي لا جدال في صحتها. فلا عجب والحالة هذه أن نرى بعض الباحثين يولون هذه الظاهرة الإنسانية في صميمها اهتماماً يتعدى نطاق الكلام العابر ليصل إلى ميدان الكلام العلمي المسؤول، ويجعل من الأدب في ركائزه الثلاث- الأديب، والنتاج الأدبي، والقارئ- موضوعاً لفرع من علم الاجتماع متميز نوعياً عن غيره، هو علم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب».

علم اجتماع الأدب:

ما يزال هذا العلم في عهد الطفولة، يتلمس طريقاً واضحاً في الشعاب المتعددة التي تفترضها الركائز الثلاث التي أشرنا إليها. ويشير اسكاربيت إلى هذه الشعاب عندما يقول :«إن وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية».

أما وجود الجماعة الجمهور فيطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي واقتصادي أيضاً. هناك، على الأقل، ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته(1).

التأويل لغوياً:

احتل التعبير اللغوي مكانة مهمة في الثقافة العربية، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نصطلح عليه في عصرنا بالخطاب، ذلك أن اللغة هي التي تهيئ للفروض الاحتمالية، مما يجعلها مادة التأويل الأساسية، ولهذا فإن المقصود بالخطاب هنا، هو النص الذي يحدث إشكالاً في ذهن المتلقي، أو الذي يتأبى على تقديم دلالة واحدة محددة، كأن تكون الدلالة إيحائية وليست تقريرية صارمة، مما يجعله محتاجاً إلى التأويل.

وقد التفت الشاطبي قديماً إلى مثل هذه الضرورة، فرأى أن النص القرآني الذي جاء متواتراً لا لبس فيه ليس محتاجاً إلى التأويل، في حين رأى أن النصوص التي تتلقاها الأسماع تلقياً مختلفاً كتلك النصوص الاستعارية، الكنائية مثلاً، تحتاج إلى التأويل، ليتبين السامع المقاصد والغايات(2)

أما التأويل اصطلاحاً:

فقد عرف لدى الغربيين تحت مصطلحين هما (Hermeneutics) و (Interpretation)، وقد عربها بعض النقاد تحت مصطلحين: الأول التأويل، في حين أبقى بعضهم الاسم عل صيغته الغربية فسموه-الهيرمنيوطيقيا، تعريباً للمصطلح السابق(3).

لغة الشعر واشكالية التأويل:

تواجه المتلقي في سعيه للوصول إلى مقاصد المبدعين

باحث أردني.

أو تحري تلك المقاصد وتحديد ملامحها إشكالات تأويلية متعددة، خصوصاً حين يواجه المتلقي نصوصاً إبداعية تراوغ في تقديم مقاصدها إليه مباشرة، ولا سيما النصوص التي حققت قدراً عالياً من السمات الأدبية-الشعرية- من مثل الإيحاء والعمق والإيهام والرمز، إذ إن درجة انزياح بعض النصوص عن الحدود المعيارية التي تسم النص النثري- العلمي- الذي يهدف إلى تقديم مقاصد محددة لا مجال فيها للاختلاف والتأويل- تكون درجة الانزياح هذه بعيدة، ويتحكم في التأويل عوامل مختلفة، عمر السياق الشعري الحديث الزمني، والمتلقي ذاته حيث احتل دوراً مهماً في الدراسات النقدية لدى البنيويين والتفكيكيين (الشكلانيين الجدد)، لأنه يشارك إلى حد بعيد في توجيه النص، حتى لقد سمي لدى بعض المناهج التي تعنى بالتأويل منتجاً للنص. والعامل الثالث هو ما يرتبط بلغة النص الشعري(4).

ومن المحاور التي جاءت بسبب طبيعة اللغة محور:

الرمز الشعري: محمود درويش:

يقول: تنام ريتا في حديقة جسمها

توت السياج على أظافرها يضيء الملح في

جسدي، أحبك. نام عصفوران تحت يديّ...

نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء.

ولنتوقف عند بعض الرموز في النص لنتبين صعوبة توجيه الرمز إلى فهم أحادي الدلالة، ومن تلك الرموز (ريتا)، وعصفوران، والقمح، ويبقى هذا النص مفتوحاً على احتمالات متعددة، وذلك لدخول عناصر آتية من حقول مختلفة لم تكن الذاكرة قد الفت اجتماعها معاً، إضافة إلى أن الدوال لا تقدم مدلولات على نحو راسخ أو مطمئن، ما يجعل النص الشعري حقلاً مفتوحاً على شتى التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغة الشعرية، أو فلنقل بسبب الفجوة بين النظام المعياري الذي ألفناه، والنظام الشعري الذي يفاجئنا به الشاعر الحديث(5).

بدر شاكر السياب وكثافة الرموز:

عد السياب النموذج الأبرز في هذا المنحى، إذ وصف بأنه يحشد الرموز في نصه بهدف استعراض ثقافته، مما جعلها تقف حاجزاً بينه وبين القارئ، وقد صرح بعضهم محتجاً على مثل هذه الإشكالية، فقال: « حتى الإنسان يجد حرجاً في كثير من الأحيان أو حاجة إلى البحث حتى يفهم قصائده. ومثالاً على ذلك قصيدة (المومس العمياء). يقول السياب:

وتفتحت، كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

يقدم النص صورة ليل مرعب، إذ تتفتح مصابيح الطريق، ويفترض بها عندئذ أن تشيع الضياء والطمأنينة في نفوس الناس، لكنها تؤدي دوراً يختلف عما يتوقعه المرء منها خارج النص، لأنها تبدو كعيون ميدوزا التي تحجر كل قلب بالضغينة، ويشكل رمز (ميدوزا بحد ذاته عقبة استقبالية)، وذلك بسبب غرابته على المتلقي، وقد اضطر الشاعر إلى تفسيره في حاشية النص، فوصف (ميدوزا) بأنها أسطورة يونانية تحول عيناها كل شيء تقع عليه حجراً وهذا يستدعي منا أن نؤول النص على هذا الفهم....(6).

عنوان النص مظهراً بصرياً:

لعل وضع عنوان للنص قد أحدث إشكالاً تأويلياً، لأن الشعراء حين يضعون عنواناً يقصدون دلالة وهدفاً، ويحملون العنوان جزءاً أساسياً من رسالة النص، وقد لخص (شارل جريفال) وظائف العنوان في ثلاثة أمور هي: التحديد، والإيحاء، ومنح النص الأكبر قيمته، زيادة على ذلك مما قاله (رولان بارت) من أن العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة(7).

الحذف إيحاء تأويلي:

يمثل الحذف جانباً مهماً نسميه البياض والسواد، ويلجأ كثير من الشعراء إلى وضع إشارة الحذف (النقط) في نصوصهم، وتتأتى هذه الظاهرة لأحد سببين هما: الأمل يخص الرقابة في الدولة التي منحت العمل الشعري رخصة الصدور والنشر، فيلجأ الشاعر إلى الحذف إذا رفضت بعض العبارات أو الكلمات لسبب من الأسباب ويستعيض عنها بالنقط، مما يجعل النص المستغنى عنه على قدر عالٍ من الأهمية، لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أن جزءاً من النص قد استبعد وحقه الحضور، وعلامته ماثلة أمامنا، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضاره وتخيله، مما يفتح المجال لتأويلات متعددة. أما الثاني فإن الحذف فيه يكون مقصوداً، وضعه الشاعر قاصداً أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصة به...

وهذا نموذج من شعر أمل دنقل، يقول من قصيدة عنوانها «مقابلة خاصة مع ابن نوح»:

جاء طوفان نوح!

....

المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً(8).

كما يقول من قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»:

أيتها العرافة المقدسة...

جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء(9).

ومن أمثلة الانقطاع والتشتت والتحولات الحادة في شعر أمل دنقل هذا المثال:

جاء طوفان نوح

ها هم الحكماء يفرون نحو السفينة

المغنون-سائس خيل الأمير-المرابون-قاضي القضاة

(...ومملوكه!)

حامل السيف-راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

-جباة الضرائب- مستوردو شحنات السلاح-

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح(10).

الانزياح في رباعيات محمود درويش:

من إشكاليات التأويل اللغوي عند درويش الانزياح الاسنادي والدلالي في رباعياته كما يرى صبحي شحروري حيث يقول: «والانزياح الذي يخلق الصورة الأدبية قائم هنا في جملة « تمشطها « فالريح لا تمشط ولا السنابل تُمشط في قول محمود درويش :»جدائل قمح تمشطها الريح».

وفي الرباعية التاسعة يقول الشاعر:

« أرى ما أريد من الحب-إني أرى

خيولاً ترقص سهلاً، وخمسين غيثارة تتنهد

وسرباً من النحل يمتص توت البراري، فأغمض عيني

حتى أرى ظلنا خلف هذا المكان المشرد

فعبارات «تتنهد»، و«ترقص» ذات انزياحات بلاغية تخلق الحركة والتوثب داخل الرباعية. ويتساءل شحروري كيف امتدت الصورة الحسية إلى السطر الثالث وجاءت الصورة في السطر الرابع تتويجاً يقوم على التباين(11).

الغموض والتلقي في شعر محمود درويش:

يرى الباحث سامح الرواشدة أن دواوين درويش الأخيرة «حصار لمدائح البحر»، و»هي أغنية هي أغنية»و « أحد عشر

كوكباً»، و « لماذا تركت الحصان وحيداً « حافلة بشعر يلفه الغموض، في حين وقفت دراسته الخاصة بدرويش عند نماذج من شعره تتجاوز الإشكالية المتحققة فيها حدود الغموض الذي يحيل إلى دلالة أبعد عند إنعام النظر ملياً فيها إلى حدود التعمية-أحياناً- التي تحد من التلقي، أو تفتح فضاءات متعددة واحتمالات كثيرة أمام المتلقي، ولعل هذا السبب-يقول- هو الذي نحا به لتسميتها التعمية بدلاً من الغموض، ظناً منه-كما يقول أيضاً- أن التعمية درجة أبعد من الغموض يصعب معها على المتلقي تأويل النصوص إلى مدلولات تطمئن إليها النفوس، مما يفضي إلى اجتهادات تحفز مهارات المتلقي، وتستفز أدواته التأويلية، وآلياته التفسيرية، مما يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بما نسميه «إنتاج النص» (12).

أما عند الناقد العلاّق فإن الغموض خصيصة شعرية حقة، تترشح عن جماع العمل الشعري، من بنائه ورؤياه فرادتهما وتوترهما، وينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده ورهافته. وهو حين يشع من ثنايا النص ومناخه الكلي فإنه يعزز من قوة القصيدة وجاذبيتها: ويضاعف من امتنان القارئ بها، ويشير الجرجاني إلى ذلك في إحدى لفتاته الثاقبة-كما يقول العلاّق- إلى أن :من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف» (13).

يقول درويش من ديوان «حصار لمدائح البحر» :

والنهر يمشي إليّ، فلا أراه
والحقل لا ينضو الفراش على يديّ، فلا أراه
لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها
فأرى الفراغ، وكلما صافحتها
شقت يدينا بابل
في مصر كافور.....وفي زلازل (14).

القناع وجه آخر للغموض عند درويش:

يقول علي جعفر العلاق الناقد :»كان لا بد للقصيدة العربية الحديثة وهي تتوغل في وحدة الذات وما فيها من ذعر وأمل، أن تبحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري، وتقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد وربما كان القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعلية. والقناع تقنية عني باستخدامها شعراءها موّن في العالم، مثل بيتس، وإزر اباوند، وت. س. إليوت.

إن القناع، في العمل الأدبي أو الشعري، هو الشخصية السردية الأولى، أو «المتحدث الغنائي الذي نصغي إلى صونه في القصيدة الغنائية. ومع التطور في استخدام القناع، في الشعر الحديث، صار في مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكاراً محضاً، أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعاً (15).

وقد أفاد محمود درويش، من موضوعة الأندلس فائدة كبيرة- كما يقول- العلاّق وعاود استخدامها، أحداثاً ورموزاً، في أكثر من قصيدة مثل (اللقاء الأخير في روما) وقصيدة (بيروت) و (إذا كان لي أن أعيد البداية)، وحين ترد الأندلس، في هذه القصائد، فإنها لا ترد إلا إشارة أو رمزاً. وربما استعاض الشاعر عنها بملمح من ملامحها أو بمدينة من مدنها كغرناطة أو قرطبة أو لوركا.

يقول محمود درويش من قصيدة «بيروت» ، مثلاً رابطاً بينها وبين قرطبة واصلاً بين هجرتين تجمعان الماضي والحاضر في مشهد فجائعي واحد -كما يرى العلاّق- :

بيروت! من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة،
أنا لا أهاجر مرتين،
ولا أرى في البحر غير البحر...
لكني أحوّم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبة

وأريد أن أمشي

لأمشي

ثم أسقط في الطريق

إلى نوافذ قرطبة (16).

الأندلس – فلسطين- وأبو عبد الله الصغير:

يقول محمود درويش من قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي»:

... وأنا واحد من ملوك النهاية...أقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة

مذ قبلت «معاهدة الصلح» لم يبق لي حاضر

كي أمر غداً قرب أمسي

ولا حب يشفع لي

مذ قبلت «معاهدة الصلح»

كل شيء معد هنا

فلماذا تطيل التفاوض يا ملك الاحتضار؟

وفي المقطع الأخير تشكل كلمة «الكمنجات» العنوان وبدايات الأبيات العشرين للمقطع كله. يقول درويش:

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود

وهكذا تنجح بنية القناع في الصعود مع مقاطع القصيدة، لتعبر عن تنامي الضياع الفلسطيني/ العربي ووصوله إلى نهايته المريرة، كما تنجح في الربط بين عذاب الإنسان وكفاحه العظيم، في الحاضر والماضي وعبر الأمكنة المتباينة، حتى تبدو لنا الحياة الإنسانية تياراً متدفقاً من المجد والمعاناة في ترابط مخيف(17).

مصادر البحث:

1- د. ردينة عبد الإله : سيكولوجية الأدب، دار الخليج-عمان-الأردن،2003، ص6.

2- د. سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان-الأردن، 2001، ص11-12.

3- المصدر السابق: ص11.

4- المصدر السابق: ص47.

5- المصدر السابق: ص49-57.

6- المصدر السابق: ص71-72.

7- المصدر السابق: ص96.

8- المصدر السابق: ص109-111.

9- فخري صالح (تحرير وتقديم) دراسات نقدية في أعمال: السياب، وحاوي، ودنقل، وجبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص102-103.

10- الرواشدة: مصدر سابق، ص62.

11- صبحي شحروري: في تأويل الشعر المحلي، نابلس،فلسطين، 1995، ص48-49.

12- الرواشدة: مصدر سابق، ص143-144.

13- د. علي جعفر العلاّق: الشعر والتلقي-دراسات نقدية، دار الشروق، رام الله، فلسطين، 1997، ص69.

14- الرواشدة: مصدر سابق، ص147.

15 - العلاّق: مصدر سابق، ص105.

16- المصدر السابق: ص107-108.

17- المصدر السابق: ص111-125.

سيرة الطائر الذبيح

د. محمود الشلبي



كان طيرٌ يرفُّ على ضفةِ النهرِ

ينشرُ شوقَ الجناحِ

على صدرِ بيادرِهِ

ثم يرنو إلى قريةٍ

خلفَ سورِ الظلالْ

ويطيرُ إلى أبعد من حلمِهِ

في الصدى... والمدى... والخيالْ

كان يصحو قبيلَ الطيورِ

التي ضمها الليلُ

يصحو على زرقةِ الفجرِ

يطلبُ حظَّ الفقيرِ من الرزقِ

كاللاجئينَ...!

ويمضي إلى جهةِ الريحِ

طيرُ الشمال،

كان كالجرحِ ينزفُ عبرَ المحطاتِ

مستأنساً بالحنينِ

إلى أيِّ شيءٍ رآهُ

يدوِّنُ سيرتَه ناحلاً كالهلالْ

شاعر وأستاذ الأدب العربي بجامعة العلوم والتكنولوجيا.

-2-

لدمٍ ظل يخفق في مهجة الريحِ

للريح ترفع منديلها شارة للحبيبْ

ألتقي بدمي...

وأنادي حروف المعاني إلى قلمي

في فضاء رحيبْ

لهوى امرأة طلعت وردة، وردة

في روابي بلادي،

فسرى عطرها عبهري الحنينْ

أنحني... وأغني لها بين حين، وحينْ

للطفولة ترتادُ بستانها في قميص الندى،

جئت أحمل مرآتها

تحت وقع البراءة،

أمشي إلى ظلها،

جئت أختار سيرتها

من أنين الجداول،

تجري على حافة القلب،

مأخوذة بالمشاهد،

والذكريات العِذاب.

قبل أن تقطف الشمس عن عشب قريتنا

بصمات الندى

وتجف على درب غربتنا

أغنيات الإياب.

أقتفي لامعات السراب الذي خانه الماء

والليل يحمل للأرض نبض النجوم.

لغة في جناح القوافي،

وسطراً على هامش الريح،

يتلوه سطرٌ..

لتنشر سيرتنا – آخر الأمر–

واضحة كالحقيقة،

غامضة كالغياب.

حيث نصغي طويلاً لصوت شهيد

تماثل للصحو

تحرسه الكائنات

وتثخنه بالنقاء السماء

على فمه مفردات الجواب.

كان يسبقنا للمصير المصيرُ.

وفي الوقت حارس موت،

تكامل في بيتنا القروي،

أقام على شاطيء البحر،

يرقب سرب النوارس،

كي يخطف الحلم منها...، ومنا

ويمضي بلا سبب مقنع، ويطير..

-3-

لاح طيرٌ بمهجة غيم،

وحط على شرفة نازحة.

قبل أن تختفي في الجهات البعيدة،

رغبتنا السانحة

عند آخر حلم تبدد كالوهم،

وهم التخيّل،

إذ قال:

إن غداً كان حلماً يدور

بذاكرة البارحة

-4-

كان ينتظر الوقت،

في موعد حامضٍ،

حين أدرك عـرّافة،

تقرأ الوقت،

تكتب معجزة خارقة.

مـرّ عمري كنهر قصير

تلكأ حيناً بمنعطف الغور،

حين استفاق على دمه،

مثقلاً بالغبار.

حاملاً شمعدان الصدى،

جئت أسبق ظلي،

أقلّب كفيّ بين البيوت،

أفتّش عن بارقة.

جئت أسمع صوت البدايات،

في السنة اللاحقة.

-5-

كان يمكن أن أستفيد من الوقت،

والطقس معتدل في الربوع ،

ولي قمرٌ... وربيعٌ...

وأغنية حفظتها الهضابُ

وحنجرتي باغة عامرة.

غير أن القدر.

سامني بالرحيل،

وعـدّل معنى السفر.

حين ألبسني حُلة من ضباب الزمان،

وحوّلني فكرة عابرة.

-6-

أنحني مثل قوس الرنين،

فينطلق السهم نحوي،

وأسقط في القمة الهائلة،

مثل لُغز الحياة...

يغلفه الموت...

وحدي أنضّد ريش النسور،

على شكل مروحة،

كي أنوش المدار.

خاطفاً لون ظلي،

ألملم بعض المتاع،

لألحق بالقافلة.

-7-

كان يمكن أن أستعير من الوقت سرعته،

كي أطير، وأهبط...

أمشي رويداً رويداً...

وأُبطيء حتى الوقوف.

حيث ينتفض القلب منفطراً،

في حواكير «دنّـا»(1)

ويمشي على حزنه موجعاً

في ظلال البيوت،

يقرأ الزمن العذب، والمر،

يروي لتينتنا بعض أشجانه،

ويزور القبور.

ثم يمضي إلى «العين»

والماء ينزف منها كرجع الأنين

سائراً كنت أقفو خطاي

إلى باب دارتنا،

وأنادي الطفولة مرتبكاً،

كان طفل أماميَ مثلي،

أناجيه،

يعرفني،

حين يسمع نبضي،

فنمضي معاً في حديث رهيف.

-8-

هتفت في الهضاب البعيدة زيتونة:

أن تعال

فجئت مشوقاً إلى ظلها،

واسترحتُ،

فأبصرتُ جَدي وحيداً

يرمّمُ أعظمه من جديد

ويرعى الخيول.

كنت ملتقياً بالحياة البسيطة

قرب الطريق الترابي،

والنبعُ يروي الحقول.

كان يُشعلُ نار القِرى

والسنابلُ تكنفه،

كالطيور الأليفة،

مياسة القدّ،

في رقصة من ذهول.

-9-

يا قريب المزار.

أبهذا الكفن.

شطّ حلمي وحارْ

في ضمير الزمنْ.

ليت عجزي اقتدارْ.

وشتاتي سكنْ.

لأفك الحصارْ.

عن حياض الوطنْ.

-10-

في الربيع الذي اختار موسمه،

بعد ليل الصقيع.

نبتت وردة من دم،

وكسا أرضنا الأرجوان،

مثل خيط الضمير،

الذي انساب نهراً

ليروي القفار البعيدة،

مذ جف نبعٌ،

وكُف اللسان.

في ربيع الزمانْ.

رُفعت راية في الديار الفقيرة،

غنّى الحمام على دوحه،

حالماً في أمان.

واليدان.. اليدان...

أشعلت نار ثورتها،

كان صوت البيانْ.

لغة حرة...

أكسبتها الميادين،

شِعرية النص،

إيقاعها بوح لحن جميل،

على شفة الريح،

والناي،

والأقحوان.

-11-

للحياة قناديلها،

ونشيد المطالع،

والزنبق الأبيض،

النصّ يكتبه الشعب من دمه،

والإرادة مرجعه،

والسماء مداه،

والمسامات في جسد الوقت،

سالت عيوناً،

فأروت عروق المسافات،

واخضرّ وجه الفلاة.

عندما بسطت أرضنا كفها

للطيور الفقيرة،

وامتدّ من قلبها،

مهرجان الحيـاة

---

1 – قرية الشاعر في فلسطين المحتلة.

قصيدتان

د. مها العتوم

العطر

تستطيع الرجوعَ إلى الوردِ

من نقطة العطرِ

قد تستعيدُ

مذاق الحديقة كاملة

والربيع الذي مرّ

.. ما ترك النحلُ من قُبَلٍ في الفضاءِ

وما حمل الليل من عسلٍ

واستدار ليمنحها للقصيدة..

قد تستطيعُ

وقد لا تريدُ

وقد لا ترى نقطة العطر

تمكث صامتة في ثيابك.



شاعرة وأستاذة الأدب العربي في الجامعة الأردنية.

صامدة في غيابك..

تعلو وتهبط

تغفو وتصحو

وتشهق حتى التلاشي

حلم

من حلم في أعلى الليل

يجيء الشعر

من حلم ضوئي يسطع ثم يغيب

يجيء

وقد يتأخر

قد يتسلل مثل حرير الفجر

بالأمس رأيت الشعر على نافذتي،

ففتحت له

وشممت العطر، وهمت

فرأيت حدائق تركض فيها امرأة

لا تشبهني

عند الصبح..

تمشي فوق يديّ الشعر

وأهدى تلك المرأة وردة..

قصيدتان

نضال برقان



متفاعلن..

لم يختلف شيء..

مجرد عتمة في القلب

لم تقتله

لكن حيدته

كأنه لا شيء

أو شيء تخلص من سؤال وجوده،

لم يختلف شيء..

مجرد أن حرباً خرّبت فرحي

ويتّمني سلامٌ نيّئٌ.

لم يختلف شيء..

مجرد أن كِلْساً كان عطل بهجتي

ويدي

وصمتا حال بين كلامنا،

لم يختلف شيء..

لقد أوغلتُ أكثر في الأبوة

صرتُ زوجاً غير مغضوب عليه

وصرتُ جاراً قابلاً للسمع

مرئيا

وثمة من يفضل صحبتي

لما ينادي للصلاة عشية

وكذاك، صرتُ موظفاً،

لم يختلف شيء

شاعر أردني.

مجرد أن أشجار العوائل لم تعد خضراء

في القلب التحايا يابسات

والسلام

على الشفاه مكسرٌ.

ذئب النهاية راح يعوي في شراييني ولمّا أبتدي

وكأن عمراً كاملاً

قبل انبلاج القول أسقط من يدي

«متفاعلن»

من غير فعل إنما

«متفاعلن»

ودمي صدٍ.

بئر مجاز

كأني أضعتُ الكلامَ..

أتيتكِ أوضحَ مما تظنين

بي خفّةٌ

بي هشاشة روحِ اليمامة في الفخّ

بي قلقُ الرمزِ حين يضلُّ الطريقَ إلى ذاته

أو يضللُ

يشبهني شاعرٌ

لم يضئ روحَه الشعرُ

لكن به رغبةٌ ليقول:

أحبكِ

من غير أن يخسرَ السِلم في البيت

أو يتكسرَ

لما يصادف واحدةً من صغيراته

وهي تبحث في فلوات القصيدة عن طيفه

ثم يشبهني

وأنا واقف في الصدى

عطشٌ

والمدى كان بئرَ مجازٍ

وكان الظلامُ فتيٌّ يغني

ويشربني..

ثم كانت نجومُكِ تسقطُ في عتمات الوظيفة

واحدة إثر أخرى

وكانت نجومي كذلك

تسقطُ

صرنا سماءً مُهرّءة

وظلاما عمٍ

ثم كانت تحوس يديها

وتملأ سلتها الحربُ

مما تيسر

حتى يضيء سماتِنا اليتمُ

أو لا تكون الحقيقةُ إلا مجازاً

ومحض خيال مريض

وذاتا مضيعة في الكلام.

ونصعد الجبل

عمر أبو الهيجاء

-1-

هي رقصة واحدة،

ونصعد قاسيون،

نبارك ياسمين الشام،

نطمئن على الحمام الأموي،

ونلقي عليه السلام،

هي رقصة واحدة،

نقدّ الخطى

حاملين زوادة عشق قديم،

نحج إلى الغوطة

والسبع بحرك،



نمضي لفلسطين واليرموك المخيم،

نعلو جراحاتنا

شاعر أردني.

قصيدة

وغناء متيما،

أوقفني/

ظلي على باب توما،

في ساحة المرجه

في القابون في المزة والميدان،

أوقفني في إدلب وحماه

أوقفني في الشاغور في دمشق

حمص والعباسيين،

أوقفني وقال:

«زينو المرجه والمرجه لينا

شامنا فرجه وهي مزينه»،

هي رقصة واحدة،

أوقفني/

في صفحة منفاي،

ولم يزل يكمل إيقاع اللغة،

ممتلئا بالخيول،

ملتحفا هذا الياسمين،

هي رقصة واحدة،

يا بردى.. الألم،

ونصعد الجبل.

-2-

- ياسيمن-

هنا قرب الياسمين،

أرى ما أراه،

شآما في الشآم،

عصافير تفرّ من قانصيها،

غبارا تكدّس في الكلام،

هنا قرب الروح،

فلسطين، عراق،

كم من أندلس أخري نرى،

خوفي عليك يا عربي الحزن،

خوفي على فصل ليس لنا،

خوفي عليك يا شآم،

-3-

- شفاه الذكرى-

حين رسمنا شكل الوطن الذي نريد،

أتذكر شنطة «الشرايط»،

لما تخيطها أمي من أكياس الطحين لنا،

أتذكر بوابير الكاز.. كانون الحطب

أتذكر مشط العظم وزيت الشَعرِ،

أتذكر طاسة الرعبة،

أتذكر اسمى لما أضعته

في غرف التحقيق،

أتذكر تراويد جدتي،

زنارها العريض،

أتذكر ألعاب الطفولة «الحجلة وبيت بيوت»،

أتذكر البقج.. زيت السمك

أتذكر طوابير الإعاشة وكرت المؤن،

أتذكر كعك العيد والطوابين،

أتذكر الشهداء حين نزفهم،

أتذكر المناشير والملصقات،

أتذكر أزيز الرصاص والخنادق ،

اتذكر أكياس الرمل والمتاريس،

أتذكر.. أتذكر.. أتذكر..،

وأغني طفولة السؤال

على شفاه الذكرى.

سنعد مساء يطل على شرفة البحر

طارق مكاوي



إلى عماد اللحام إلى عمان مشفوعة بقناديل قلوبنا.
هناك درج غير طويل يؤدي إلى القلوب المسماة بالحب.

في مساحاتنا البيضاء

نحاول زرع السماء حقولاً، وأغانٍ نوزعها كيف نشاء

في مساحاتنا نحاولُ طيَّ الغيوم على مرفق امرأة، نُحمّلها سلالاً من الحب، ورائحةً من مطرٍ غضٍ؛ ونواعدُ الليلَ على بوابةِ الشفقِ الحميمِ سنتركُ بوابَتنا آيلةً للانفتاحْ.

مساءُ المراتِ والعشبِ المندى، تتسللُ لداخلنا المخرّبِ بأهلّةِ القمح

دواخلَنا المنذورةُ في كلِ قفزةِ طيرٍ لفولِ الجرادة.

صباحُكَ يا رفيقي كرائحةِ الصنوبرِ فوقَ مطلاتِ عمانَ، مدينةُ الشعرِ التي يوقفها الحبُّ على قدمين من أثيرْ.

لو جمعنا هذا الصباحَ؛ ورَقَ الفلِ عن سطوحِ المنازلِ لنُعلي كما نشاءُ فسطاطنا.

لكنا غفونا على صدرِ هذي الطريقِ التنفسُ بارتباكِ العذارى

شاعر أردني.

وداثما نخطئُ السيرَ من قسوة الطرقات علينا، ومن شهوتنا لاحتراف الحياة.

ونحن لنا ماؤنا الذي يتساقط داخل هيكلنا العظمي، ولنا مآذننا التي نشيدها بالقمح ونرفع كما نسمع من زمان آذان الحياة، لكننا لن نفترق ما حيينا عن رائحة الشعر وعن سماء نلونها بأيدي الصغار الذين يمرون في زقاق الألق.

استفق يا رفيق من رائحة المرأة القادمة، استفق واترك الشارع كي يستمر بالنبض، اترك الموتى يدونون أسماءهم فوق باب الحديقة، اترك الأحياء يتآمرون على أنفسهم، وهيئ لنا منزلاً جائعاً للنبيذ لنعصر كرمة الله على عتبات البكاء

والليالي طوال علينا في سماء الخليفة، فأترك العود يمسح أسماعنا بغناء السماء

«يا وحيد... يا وحيد الغيد»قد شفني سكرك

وأنت ستظل بقربي كدندنة لبقاء الغريب يداعب غربته

لا تبارحني لهذا الموت وطائرة المأجورين تَعُبُّ من مساحاتنا البيضاء، وتقطع نياط الحديث البدائي.

يا رفيقي لا تترك الموت يتسلل لأطراف يدينا، فنحن الربيع الذي يفضح صدر المدينة، نحن الهواء النقي الذي يفجِّره الله ليملأ زهرة اللوز بأسمائنا

ومسافاتنا خضراء نتركها معشبة إن أوتينا

نزرعها نساء من الورد والأغنيات

يا رفيقي

سيظل السنديان العتيق يُمشِّق أرواحنا

سنعد مساء يطل على شرفة البحر، وطناً نبيلاً لم نهضمه الخون الطويلة، أو يعتريه الغرق.

قصـــة :

صمتُ الحباري

محمود الريماوي

فارَقَ هواية صيد العصافير إلى غير رجعة قبل 47 عاماً، وظلّ ينتابه ندمٌ وتقريعٌ على اقترافه تلكم الهواية في طفولته، وشفاعته الوحيدة أمام نفسه أنه لم يوقع عصفوراً واحداً في الفخ، وظلت الدودة (الطُعْم) حيّة تتثنى في كل مرة كأنما العصافير النطّاطة خفّافة الأجنح، تدرك أن الصياد الصغير ليس جاداً في نواياه الشريرة.

ثم... ثم وقعت بين يديه رواية حسنةُ السبك والحبك بعنوان «شامان» لشاكر نوري، واجتذبه الكتاب بما هو نشيدُ تعظيم لكائن غير بشري، لسيّد الطيور: الصقر المُحلّق الذي قلما يُصمد بشرٌ، أو طيرٌ بالتحديق في عينيه، ومَن تتحدث بأخباره وأطواره الكُتُبُ والألسنة، وقد توقف عند إطراء الرواية لحم طير الحباري «اللذيذ»، وبالذات منطقة الصدر لهذا الطير الرمادي الذي تقنصه الصقور في أثناء تحليقها هي، وأسراب الحباري في أعالي السماء، كما على الأرض اليابسة حين يرقد الحباري، وهو بحجم دجاجة أو حمامة خلف الأشواك الجافة، يتخذ منها متراساً لاتقاء هجمة الصقر الباسل، وهذا ينجح في اقتناص ضحيته إذ يتفادى الشوك ويلتف عليه، ويُطبق من الخلف بجُرمه وجناحيه العظيمين على الحباري اللائذ بالنبات ذي الإبر، وينهش بنَهم واقتدار لحمه الدافىء الحيّ، ولئن نزف دمٌ غزير من الضحيةَ أو صدرت عنها نفثات مكلومة، فلن يستوقف الدم الصيادين والفضوليين ولن تتناهى الأنفاس الى مسامع أحد، فمن طبائع



الأمور ومنطق الأشياء أن ينهض الصقر طائراً حياً، وأن تنزف الضحية حتى النهاية فيما هي تتشظى، وتؤكل قطعةً قطعة في كنَف صمت كوني.

كاتب وروائي أردني

بهذا تتعرض طيور الحباري لعقوبة قصوى، جعلتها على الدوام في مرمى مخالب الصقور الجارحة.

القارىء الذي يستهويه التقاط ما يمكنه التقاطه من فروق بين الأشياء، تنبّه الى مكر الطبيعة إذ جعلت أعداد طيور الحبارى (وهي تُناظر طيور الفرّي وفق تسمية بلاد الشام) في تزايد مستمر، وأعداد الصقور في تناقص دائم، ولاحظ غير شامت أو مختال أن الدائرة سريعاً ما دارت وتدور في الفضاء وعلى الأرض، فدَأَبَ صيادون صحراويون وريفيون مُحترفون على اقتناص الصقر.. يأسرونه ويطبّبونه ويروّضونه فيما هم يُمطرونه بالمدائح، ومعسول الكلام، وجُلُّهم يتخذه سلعة تُباع وتُشترى في الأسواق كالعاديّات.

قبل فروغه من قراءة رواية «شومان» المُتقنة، أفاق على اصطفاق أجنحة سرب من الحباري اندفعت من بين صفحات الكتاب، ولدهشته فقد اتسع فضاء غرفته لسبعة منها بغير أن تتصادم، وتناثر منها ريشٌ ناعمٌ حوله، وأزكمت رائحتها أنفه وأعادت إلى رأسه رائحة قن دجاجات جَدّته، وتناهت الى مسامعه سقسقات الحباري الخافتة، وبدا له أنه سمعها تناديه باسمه (سامي) وكما يصدح طير الببغاء المنزلي بأسم صاحبه.

آنسَهُ الحشد والهرج رغم نُشدانه السكون والسكينة، ورغم رجفة أخذت بخافقه، وواصل مع السارد رحلة البحث المحموم عن الصقر شامان، ورأى في الأثناء أنه تحرر من جسمه الثقيل الزائد عن حاجته. وقبل أن يختفي السرب.. قبل أن تتبدّد الرائحة وتذرو ريحٌ عابرة خفيفَ الريش، رأى في وحدته أنه بجناحين يرافق بهما السرب رحلة الطيران من سقف الغرفة إلى رحابة السماء.. هو من صادف في حياته المديدة وفي عديد البُلدان ما لا يحصى من صقور حانقة أسيرةَ حظائر طيور، ولم يكن حالها ليسُرّ الخاطر رغم ما تزهو به رؤوسها المتشامخة من مكابرة موصوفة. ومن دواعي أسفه أنه وهو يحوز وقتاً فائضاً عن حاجته لم ينضم لجمعية الرفق بالكائنات، فقد حظرت السلطات إنشاءها في المهد بداعي أن فكرتها تحدّ من «الاستغلال المشروع لثروات الطبيعة»، فزاد افتتانه بالحباري الأليف، الطائر العادي بلون التراب الذي يواجه مصيره منفرداً بغير صخب، أو عويل، ولم يشغل القارىء باله ولم يشحذ أسلحة النقمة على السلطات، وهذه دأبت على اصطياد الناقمين عليها أولاً بأول.

في جلسته تلك ساعة العصر في ظاهر المدينة، وفي يوم صيفي ليس عاديّاً في ميزان أيامه، تمنّى ثم صلّى بجُماع قلبهً كي ينْهض فارسٌ عارفٌ بلغة الطيور... يدرأ الضغائن بين الكائنات، ويرفع اللبس أمام أمّهات الحباري، فخلافاً للصقر العسكري الأشوس عدو الطيور الهامشية المسالمة، فقد افتُتن قارىءٌ مجهول بالحباري نَكِد الحظ، شهيد الضعف ونجمُ قائمة طعام موائد الأمراء.

افتتن به وما كان له إلا أن يمتثل، فقد استوقفته لدى خوضه في شعاب الرواية بطولة الصمت لدى الحباري الضعيف، فمنذ القدَم تفترس الصقور الحباري بلا هوادة، ومنذ الأزل تصطدم الصقور بصخرة صمت الحباري اصطدام جلادين مولجين بتعذيب ضحاياهم بالصمت الحديدي لهؤلاء، حتى بدا هذا الطائر الغريب في مرآة نفسه المجلوّة قريناً له ونظيراً، وأن يد المشيئة لو اختارته وسوّته طائراً لا إنسياً، لخرج طيراً من طيور الحباري المهددة من الصقور المهددة من الصيادين المهددين بموتٍ محتوم. بيد أنه لم يكُ يوماً إلا محض إنسيّ، وها هو وقد اصطادت حرب الغزاة الوافدين من وراء البحار والجبال ساقه اليمنى وحشاشة قلبه، ها إنه يزفر أمنية أخيرة بأن يرزقه الرازق عوضَ ساقه المبتورة جناحين عريضين خفّاقين، حتى لو صادفه -وهو يُحلّق بهما- الصقر كامل الأوصاف شامان المتحرر من أسره الأرضي، والهائم على وجهه وكبده مُتتبّعاً ضحاياه بين السُحُب العاليات السارحات. ها هو يشهق وينهض بعزم لملاقاة قَدَرِه، فلتحرسه ملائكة الإنس والطير ولا يقع أرضاً.

قصص قصيرة

يوسف ضمرة

(1) مسافة الحب

اعتادت المرأة كلما هُيئت الظروف الملائمة، أن تحرك الكنبة فوق شقتي ثلاث مرات وأكثر. وكنت أصعد. وحين رحلتْ بعد حب له كثير من الحكايا والصور، لم يعد ثمة صوت فوقي. بل بدا الحي كله صامتا كمقبرة في الليل. آلمني ذلك إلى أن سمعت ذات ليلة كنبة تتحرك أكثر من ثلاث مرات. حينها صعدتُ مصعوقاً وقرعت الجرس، لكن الصمت أجابني في برود، فجرجرت خيبتي مع هبوطي. بعد دقائق قليلة،رن جرس هاتفي وجاء صوت المرأة معاتبا: هل ضربتَ جرس الباب قبل قليل؟

(2) اغتيال مرآة

فكرتُ في الطريقة الأمثل للموت.. قلت لنفسي: لا تتألم حتى ولو للحظة عابرة. قررت أن أطلق النار على مرآتي. صوبتُ جيداً وفعلتُ. ومنذ تلك اللحظة وأنا أستغرب أن يصادفني أحدهم ويقول لي: مرحباً، من دون أن يفكر في الدماء التي غطت وجهي وجسدي كله.

(3) بكاء

لم يعجبني مشهد ظلي وهو يقفز أمامي في الشارع العام. كان يشبه مهرجا ساذجا. استدرت وجعلت الشمس أمامي فاختفى الظل تماما. نظرت خلفي فرأيته يتقافز مثل مخبر تقليدي. استدرت نصف استدارة فمشى إلى جانبي. لم أكن أحب لأحد أن يرافقني في تلك اللحظة. التجأت إلى شجرة على الرصيف. كان ظلها مسفوحا على إسفلت الشارع، والناس يمرون فوقه من دون اكتراث. فجأة سمعت أنينا إلى جواري. أصغيت جيداً، فاكتشفت أنه صاعد من الأرض.. كانت الشجرة تبكي.

(4) دويّ

صوب القناص نحو جبين الصبية. ثبّت الصليب هناك وقرر أن يعطي أوامره لسبابته الملامسة للزناد. في اللحظة ذاتها اقترب وجه شاب من وجهها، ورأى القناص شفتيه يطبعان قبلة على صليب قناصته. تراخت سبابته وذراعه واحتشد غيظا. زحف ببطء إلى أن اقترب كثيراً، ما مكّنه من إلقاء قنبلة يدوية أطاحت بهما. ولكن صوت القبلة هو ما دوّى في الأفق.

(5) هل تحب البكاء؟

الصبية التي اختلفت مع حبيبها وجارها، لم تعد تملك سوى أسطوانة لفريد الأطرش» لو تسمعني لآخر مرة « تضعها كلما سمعت الشاب خارجاً أو داخلاً. لكن الشاب لم يسمعها ولو مرة واحدة إلى أن قرر أهلها الرحيل. يومها وقف الشاب مشدوها ونظر إلى عينيها. الصبية دخلت فجأة لتوديع العائلة، وتركت الأسطوانة على مقعد قريب. الشاب اضطر لشراء جهاز أسطوانات كي يسمعها. وحين وضع الأسطوانة لم يسمع سوى « خشخشة « تشبه الحشرجة. حينها اكتشف أن الفتاة كتبت بقلم حاد على الأسطوانة: هل تحب البكاء؟

قاص أردني.

قصــة:

الشيطان والنورس

عبد الرحمن مجيد الربيعي *

دخلت ليلى مرتعشة حتى أنها نسيت أن تلقي علينا تحية الصباح، وجهها الأبيض المورّد سكنته صفرة خائفة لم أرها عليه من قبل.

كانت حالتها مثار دهشتنا إذ أنها اعتادت أن تأتي صباحاً بحيوية باذخة هي وليدة ثقتها بأن فتنتها لافتة للانتباه، إذ كل ما فيها جميل، شقرة شعرها، قامتها الطويلة الممشوقة التي لا تجدها إلا عند عارضات الأزياء المرموقات، كأنها بأناقتها تحاول تجاوز اكتظاظ المشاكل الرابضة في داخلها.

لم تنتظر أن نسألها رغم أن نظراتنا المستفهمة كانت مشدودة إليها لذا بادرت هي إلى القول:

لم أظن أنني سأسلم منه!

وسألتها لمياء:

- هيا افصحي، قولي ما بك؟

حركت يديها بأصابعها الرشيقة الطويلة، وكأنها تبعد عنها شيئاً يقلقها، ثم تمتمت بصوت كأنه ليس صوتها الناعم الذي عهدناه، صوت الأنثى المستيقظة لتوها من نومها.

لا أدري ماذا أقول؟ أنا مرتبكة وخائفة منه!

سألتها لمياء:

من هو؟

سائق التاكسي

وأردفت:

أنا مرتبكة وخائفة



وكأنها تقدم جوابها بالتقسيط إذ أنها مازالت رهينة ارتباكها، وتابعت بعد أن ابتلعت ريقها:

أوقفت سيارة تاكسي قريباً من منزلي، ولم أنتبه إلى السائق إذ أنني لم أعتد هذا، ولكن ما أن تحركت السيارة حتى كبس على زر الإغلاق وكأنه ينوي اختطافي، فصحت به: لماذا أغلقت أبواب السيارة؟ وهنا رأيت وجهه الذي يفقد المرء تفاؤله الصباحي، عندما يراه كان وجهاً من تلك التي صرنا نراها بكثرة حيث تتدلى منه لحية طويلة يبدو أنه لم يشذبها، وقد اختلط فيها البياض بالسواد، أما عيناه فكانتا جاحظتين حانقتين من المؤكد أنه قد مرّر الكحل الكثيف عليهما:

فردت لمياء:

* قاص عراقي.

هذا ما يفعله بعض المتديّنين تيمنا بما كان يفعله الأسلاف كما يقولون.

وكنت أنصت لما تبوح به ليلى وما تعلق به لمياء من مسافتي إذ بكرت أنا الأخر بالمجيء وانشغلت بقراءة إحدى صحف البلد.

لم أعلق بشيء بل أردت سماع المزيد عن هذه الحكاية التي وصلت إلى إحدى موظفات إدارتنا لكنها ليست غريبة فقد سمعت ما يشبهها، مرّة حدثتني أستاذة جامعية أن سائق تاكسي أيضاً أهانها بشكل غير لائق لأنها تخرج حاسرة الرأس ولم تستر نفسها، وكانت تتساءل هل من حق سائق أمي أن يتطاول على دكتورة في علم الاجتماع؟

وقالت ليلى أيضاً:

لقد خاطبني بصوت فجّ نزل عليّ كالسوط الذي يجلدني عندما وصفني بالشيطان، نعم، هكذا صرخ بي: أنت شيطان، وكل امرأة جميلة شيطان إذا عمدت لإظهار فتنتها للعباد، واصفاً هذه المرأة بأنها تربك المؤمنين وتعرضهم للأغراء، ثمّ تعوّذ بالله، وهذا آخر ما أتصوّره!

وصفقت بيديها بشيء من الأسى والخذلان وواصلت:

هذا الأحمق يتعوذ بالله مني! أرأيتم شيئا كهذا؟!

و لامتها لمياء لأنها لم تصرخ وتطلب النجدة، فقالت:

لا أعرف ماذا أفعل! كان يلتفت إليّ كلمّا تأكد من خلوّ الطريق ليردّد بإصرار:

أنت شيطان يجب أن نحمي المؤمنين منك ومن أمثالك!

فقلت له:

إذا كان من تسميهم المؤمنين يهتزّ إيمانهم لرؤية امرأة جميلة، فهؤلاء، ليسوا مؤمنين، الإيمان هو مقاومة الإغراء أليس كذلك؟

وأضافت:

ثم أنزلني وهو يكرّر التعوّذ بالله مني، لكنّني كنت أتعوذ بالله وملائكته من هذا الشخص المختلّ. ولكن قبل أن يحرّرني من تاكسيه البغيض هددني: عرفت أين تسكنين واذا لم تتحجبي سأرشك بماء النار وأشوّه جمالك، لا تتصوري أنك ستفلتين منّي.

توجهت لمياء بالسؤال لي:

لماذا لم نسمع تعليقك؟!

وأجبتها:

الأمر لا يحتاج إلى تعليق بل إلى فعل! ولكن السؤال هو أي فعل؟!

وحولت نظراتي من جديد نحو ليلى التي لم يغادرها خوفها، وكأنها كلما روت ما جرى لها يتسّع خوفها وتكبر حيرتها. قالت:

هل أشكوه؟ أم أسكت؟

وجاءها اقتراح من لمياء بأن تلف رأسها. بمنديل كلما خرجت من بيتها وعندما تصل إلى مقر عملها تخلعه، ولكنني اعترضت على ما سمعته ونصحتها بأن تسجل شكوى في مركز الشرطة وتعطي أوصافه وهم بالتأكيد سيعثرون عليه!

وعلقت لمياء:

وما فائدة أن تسجل شكوى فهذا يعتبر حادثاً مألوفاً أمام الفوضى الكبيرة التي تجتاح البلد إلى وقت قد يطول مادام غليان الثورة متواصلاً، فوضى باسم الحرية التي مازال الناس يتمرنون عليها كما تقول وسائل الإعلام .

كانت أمامي ورقة بيضاء أدوّن عليها ما يطرأ على بالي

منذ أن أصبت بداء الكتابة، فوجدت نفسي أخط بضع كلمات، كانت ابنة لحظتها.

سائق التاكسي المكحّل العينين يرى ليلى بكل أبهتها شيطاناً فأي غبيّ هو؟

ثم رفعت رأسي وصوبت نظراتي نحوها، تأملتها وكأنني أتعرف عليها للمرة الأولى لأكتشف ربيع طلتها البهيّة.

وانتبهت ليلى إلى نظراتي المتأملة لها، وكأنها اكتشفت من انسياب هذه النظرات الوئيد عليها إنني موقن حقاً بأنها تفرش سحرها أينما مضت.

عندما التقت عينا ليلى بعينيّ، حركت يديّ، وفرجت أصابعي ثم جمعتها فكأنني أكور قبضتي لأسدّد لكمة إلى فكّ خصم أنا وحده من يراه ماثلاً أمامي.

ثم نطقت بأناة حرصت فيها على الضغط على مخارج الحروف فبدأت وكأنّني أكلم نفسي:

من المؤكد أنه رجل مختل وأحمق عندما يتصوّر أن الحشمة في منديل يلفّ على الرأس، اطمئني فأنت لست شيطاناً ولن تكوني، فالمرأة الجميلة التي يتفنّن الرب في خلقها يريدها ملاك رحمة، من يراه يقول: شكراً لك يا إلهي على كل هذا البهاء!

و أحسّت ليلى بي وكأنّني قد استرسلت مع قاموس الغزل الذي قيل لي أنّني قد برعت فيه.

ثم صفنت قليلاً باحثاً عن صدى كلماتي فبدا لي و كأن ما سمعته منّي قد ارتسم هالة صافية على وجهها.

وفكرت قليلاً قبل أن أضيف:

ليت ذلك السائق أسمعك كلاماً معسولاً مثلاً! يا أرض احفظي ما عليك كما كان والدي الحاج يرّدد كلمّا صادفه وجه امرأة صبوح !

ثم ضحكت وأنا أنصت لسؤال لمياء.

وضحكت لمياء من ضحكتي وهي تتابع مسار الحديث بيني وبين ليلى، وسألتني:

ومثل ماذا أيضاً؟

وردّدت وكأن كلمات جوابي كانت جاهزة:

كأن يقول لها مثلاً أنت نورس جميل غادر شاطئ البحر ليقوم بنزهة في شوارع المدينة المكتظة، فتحوّل الضجيج إلى بحر وسماء ومواكب نوارس بأجنحة من حرير أبيض!

ولم تكن ليلى ولا لمياء تعرفان أنني كنت وقتذاك أمام حالة لا أكون عليها إلا عندما أجدني في حالة وجدانية لم أفلح في تسطيرها على الورق بعد.

ثم سحبت وجهي وسكبته على ورقتي التي خططت عليها بضع كلمات تائهة، وكنت مليئاً بالإحساس الأكيد أن حكاية ليلى انعشت يباس حروفي وأنّني وجدت طريقي نحو النّص الحلم أو النّص الوهم، نصّ عن نورس أبيض يتهادى على شاطئ مشمس لا عن شيطان أبله مكحل العينين، أبخر الفم، يتعرّق مثل خنزير في قفص.

تمتمت:

- البحر للنوارس مدى.

البحر للنوارس مملكة حبّ.

ولي أنا المثقل بهمومي ساعة وئام.

مع النوارس، مع البحر مع الربيع الذي غادرني.

و جاءني صوت لمياء:

- لماذا سكتّ؟

- لم أسكت لكنّني ما زلت أفكّر بهمس لا تسمعينه.

قصص قصيرة

خالد سامح

-1-

بشغف تحلق الجميع لمتابعة حلقة الليلة من «الاتجاه المغاير».. حول المؤامرة الامبريالية لتجويع الشعوب.. الاستنزاف النيوليبرالي الكمبرادوري لقوى الشعب العاملة.. خطر البرجوازية الوافدة والاقطاعيات العشائرية.. تآمر السلطات الرجعية مع رجال الدين وأصحاب رؤوس الأموال.. وعن الفقر والبطالة والمجاعات في بلاده تحدث المعارض الأكثر شراسة في بلاده، استنفذ كل طاقاته البلاغية وفذلكاته الوصفية في سرد حكايات عائلات تقتات من القمامة، والمآل المأساوي للاقتصاد الوطني في ظل الشروط المذلة لصندوق النقد الدولي..، كادت الشاشة أن تهتز من حديثه المشحوذ بعاطفة متوترة، لكن المشاهدين أداروا السمع وأرخوا البصر لبقعة ذهبية تتلامع وسط الشاشة، تتطاير مع حركة يديه الثائرتين.

اقتربوا أكثر.. ثم أكثر.. وأكثر، وعندما هدأ قليلاً قبل الانتقال لفاصل إعلاني، عادوا إلى مقاعدهم بهدوء وقليل من المبالاة.. فالسر الوهاج لم يكن سوى الخاتم الذهبي الذي يزين أحد أصابع «الرفيق المناضل».

-2-

تعود العزباء إلى منزلها بعد سفر طويل، تفتح النافذة ويصطدم بصرها بنوافذ عديدة مسدلة الستائر على عشرين خريفاً أو يزيد، منذ ذلك اليوم الذي رآها فيه طفل في العمارة المقابلة مع أحد العابرين، في اليوم التالي أسدلت كل ستارة أمام غرفة نومها، قال الناس:

«لا يمكن لنا أن ندع الفرصة لأطفالنا كي يشاهدوا ما يفسد أخلاقهم».

الآن وقد بات الأطفال آباءً أشداء، تقف العزباء بالنافذة.. تحدق في كل الستائر وتسأل الصمت المحيط:

«هل لا زالوا أنقياء، أم أن عزباءً أخرى أفسدت أخلاقهم؟».

-3-

المومس – الملتزمة بمواعيدها دوماً – فجأة قطعت تأوهاتها المصطنعة، ركلت بركبتها تلك الكتلة اللحمية الرابضة على جسدها،.. داست على كذبة متعتها.. وغادرت الفندق القذر مسرعةً.

◄ قاص أردني.

ما الذي حصل؟

لا شيء.. فقط تذكرت موعداً مع رجل آخر بعد نصف ساعة.

-4-

في آخر لقاء بينهما، همس الشاعر في أذن حبيبته:

لازلت أمتلك من اللغة ما يكفي لوصف جمالك..

همست هي:

أرى أنني فقدت كل ما يكفيني، لأكمل الكذبة.

-5-

الصنم لحذاء مهترىء: متى تُسقط أمجاد وقفتي الطويلة؟

الحذاء: لا تقلق، قريباً.. قريباً. أنا هنا على مرمى قلقك وقلمك..

أنبت مع كل زهرة ربيع، مع كل شهقة فجر.. ليس لك الآن سوى انتظاري.

-6-

ليلة ميلاد القطط الوحشية

القطط الوحشية التي سقطت في طريقي بعد حفل عيد ميلادي لم تكن سوى شبح الموت بأرق هيئاته، خرجت من كل الأزقة بزوايا الشوارع التي مررت بها، ملامحها مسطحة، عيونها العصفورية تضيء وتنطفأ بصمت بارد امتد لرقبتي كطوق نهاية.

عندما دخلت غرفة نومي كانت إحداها تغفو على سريري..

اقتربت مني وبما يشبه المواء الحاد وشوشتني:

«أمنح عمرك عاماً إضافياً.. وأستطيع تجديده»

-7-

سؤال امرأة.. سؤال مرآة

سألت مرآتها:

متى سأكون «أنا»؟

سبقت المرآة أي فرصة للدهشة، وأجابت:

وأنا ياسيدتي.. فقط منذ خمسين عاماً.. أسأل متى ستصبحين «أنت»؟

قصــــة :

بيت الدم

خالد يوسف أبو طماعه

البيت يتفيأ أحزانه منذ رحيلهم، منذ حدوث أكبر مصيبة في تلك السنة، يصلب همومه على رياح المجهول الذي عصف بكل شيء دون سابق إنذار.

الصالة أنيقة ومرتبة باحتراف امرأة تهتم بشؤون بيتها وعائلتها، رتبت فيها الأشياء بلمسة جمال رائعة، يزينها على اتساعها طقم كنبات جميل، وفي زاويتها شجرة تتدلى منها قطوف خضراء، وتلفاز يشكو همه للصغار الذين ينظرون إليه بشراهة، وصورة معودات علقت على الجدار، يقابلها لوحة بداخلها ديك مذبوح وقطرات دم بشكل ثلاث علامات استفهام تنتهي بعلامة تعجب!

قرر أبو رامي أن يضحي في بيته هذا العام، أخبر عائلته قبل قدوم العيد بعشرة أيام، أراد أن يُطّبق هذه السُنّة بنفسه ويعلم أبناءه شعيرة عظيمة ويريق الدماء أمامهم، سرد لهم قصة نبي الله إسماعيل، وكيف فداه ربه بذبح عظيم، تشوق الأطفال كثيراً لقدوم العيد وما سيفعله والدهم من إراقة الدماء تقرباً لله سبحانه وتعالى.

تقف الزوجة في الصالون لحظات طويلة، تتأمل صورة الديك، تنحدر من رقبته علامات استفهام، السؤال يطرق جدار العقل، العقل لا يستوعب اللوحة، الفضول يترنح بداخلها لمعرفة سر اللوحة، تتقزز منها وتنفر من أمامها، أفاقت من شرودها على صراخ الطفل، رغوة الصابون تملأ حوض (البانيو).

نسي أهل الحي تلك الحادثة، إلاّ «أبو محمود» الذي ظل يذكرها كلما هبت الذكريات وأشعلت بعينيه صور الماضي وآلامه، يذكرها دائما للأطفال كحكايات الجدات، وسرعان ما تنفلت من مقلتيه دموع حارة سرعان ما يمسحها بطرف ردائه الحزين.

اصطحب أبو رامي أولاده ليشاركوه شراء الأضحية، يرسم على وجوههم فرحة العيد، أثار ضجيج السوق وثغاء الأغنام الدهشة والفضول لديهم، بعد الانتهاء من النظر إلى الأضاحي بأنواعها ومن زريبة إلى أخرى اختار كبشاً أقرناً يزينه صوف كثيف.



يدرس رامي في مدرسة خاصة، في الصف السادس، يصغره أخوه وليد بسنتين، حاد المزاج، يميل إلى العنف واللامبالاة في إيذاء الآخرين، يلكز الأطفال بيده أو بوضع طرف قدمه أمامهم ليوقعهم، وكثيراً ما يستفز وليد حتى تحمر وجنتاه وتذرف دموعه، وسرعان ما تكتشف أمه سبب ذلك، فيهرع لإرضاء أخيه بوضع قطعة حلوى في جيبه فتعود الألفة بينهما.

يتحلق الأطفال حول أبي محمود، تختلط الحكايات في ذاكرته، يسرد لهم قصة الشاطر حسن ومغامراته الرائعة، ذرفت من عينيه دمعتان ساخنتان، تلذذ بطعمهما المالح، شعر بالضيق، أخذ نفسا عميقا ثم أردف قائلاً...

كانت سنة جميلة والصيف في بدايته، سنة مليئة بالفرح، الربيع زيّن الأرض، في مساء ليلة صيفية جاءني أبو رامي، رأيت القلق في عينيه، وكآبة تغطي وجهه، جلس بقربي وبدأ يسرد حلم زوجته الذي أفزعه.

لم أنم ليلتي والأفكار تنهشني مثل كلاب مسعورة، هل لك أن تنبئني بما رأت؟ هل تفسر لي هذا الحلم الغريب؟ سأزيح هذا الهم عن عاتقي وألقيه عليك لتشاركني ما أنا فيه، أفقت من نومي على صراخها، جسدها يرتعش والعرق أخذ منها كل مأخذ، تهذي بأنفاس متقطعة، لم أتبين ما تتحدث به، تلطم وجهها تارة وتصرخ أخرى حتى ظننت أنه أصابها مس، قمت بإيقاظها، بعدما هززتها بقوة، أفاقت وقالت أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، كأن الأمهات يتنبأن بقدوم المصائب، هن يشعرن بذلك، ولا أعلم السبب وراء ذاك الجنون، ناولتها كوباً من الماء، شربت بلهفة غريبة، كأنها صحراء لم تتذوق الماء أبداً، بدأت بسرد حلم شعرتُ بمرارته الذي ذاقته في المنام، رأت حية رقطاء، تنفث السم في ثلاثة أعشاش، وقفت الأم على أعلى غصن، تراقب موت صغارها، وخيل تصهل بحرقة وتهمهم، وفرح يغلفه إطلاق نار وزغاريد نساء، بينما أنا أسير وسط الجموع، حاسر الرأس مهلهل الثياب.

قلت له وأنا أخفي توتراً يهتز بداخلي، إنها فرحة العيد يا أبا رامي، سيزورنا بعد رحيل عام، قلتها وأنا أمضغ الحيرة تحت ضروسي، أخفف من وطأة الحلم الذي أرقه، محاولا دفعه عن الشؤم الذي التحفه، مضى وهو يلوك همّا يحاول نسيانه.

الدنيا صغيرة، قالها أبو محمود وهو لا يزال يسرد لهم الحكايا، انفض الأطفال من حوله، ظل في مكانه، يلاعب الحصى ويرسم على الرمل دوائر، يمسحها ويخط كلمات مبعثرة، يستذكر طفولته وكلمات كانوا يرددونها...

بكره العيد وبنعيد... ونذبح بقرة السيد... والسيد ما الو بقرة...

بدأ النشيج يزداد وحشرجة باتت تخنقه.

يعود أبو رامي من عمله محملا بالأكياس، يدير المفتاح في ثقب الباب، متجاوزاً سور الحديقة، تدهشه رؤية خيط رفيع من الدم، يسير حتى نهايته، أصابه الذهول، خر مكانه بلا حراك، يقلب صغيره «وليد»، يتحسس رقبته، امتلأت يداه بالدماء، يقابله رامي وفي يده سكين تلمع وعليها آثار دماء، يصرخ الأب من شدة الصدمة، تخرج الأم من الحمام، يركض الطفل بسرعة جنونية نحو المجهول، تتلقفه سيارة تهوي به على الأرض، يسبح في دمه، يقف الأب مذهولاً، مدهوشاً ويتوه في الغياب، الأم أصابها الجنون، تُقّلب وليدها، تندب حظها، يجتمع كل أهل الحي، بعد لحظات الهذيان والجنون تستفيق لصغيرها، تركض لتجده جثة في الحوض بلا حراك.

المرأة الأنثى

تداعياتُ امرأةٍ تدرك أنوثتَها

حسن ناجي



امرأةٌ أنا،

خلقني اللهُ أنثى،

فمنحتُ الأنوثةَ الخلود،

كنتُ قبل أن آتي، وسأبقى بعد أن أذهب،

حاشية:

قال الزوج: أنتِ زوجتي، وتقدّم،

قال الآخر: أنتِ جسدٌ، وابتسم،

قال الشاعر: أنتِ هي أنتِ، فاشتعلتُ،

أحاول أن أكتبَ نفسي،

تقرؤني النساءُ منهاجَ أنوثة،

ويتهجّاني الرجالُ ترتيلَ صلاة،

أنا لا أكتب جسدي، لا أكتب روحي،

أنا أكتبني منذ ولادة الأنوثة حتى كتابِ الخلود،

كلُّ امرأة خُلقتْ من حرف

وأنا أبجديةُ النساء

أنا لغةُ الرجال،

شاعر أردني

حاشية :

الزوج: يرى الدنيا سريرًا.

الآخر: يرى الدنيا حاجة.

الشاعر: يرى الدنيا شبهَ جملة، يسعى إليّ؛ فأنا تمامُها.

بداخلِ كلّ امرأةٍ رجلٌ يُكمل دورتَها الإنسانية.

تبحث المرأةُ عن توأمها في كلّ رجل.

يبحثون معها.

يجدون رجلاً معلّبًا يَصْلح لكلّ شيءٍ إلاّ للتوأمة.

يدفعون به إليها، في الوقت الذي تنتهي فيه صلاحيتُه.

بداخلي ثلاثةُ رجال:

زوجٌ، وآخر، وشاعر.

كلُّ الرجال يَصْلحون زوجًا.

كلُّ الرجال يَصْلحون آخر.

وحدَه الشاعرُ: التوأم.

امرأةٌ أنا،

قصيدةُ شاعرٍ، وصلاةُ راهب، وكأسُ خمّار.

حاشية :

الزوج: قبّلني، فضحكْت.

الآخر: قبّلني، فانتفضْت.

الشاعر: قبّلتُه، فنضجْت.

خلق اللهُ الشمسَ لتَصْلح لكلّ نهارات العصور.

خلق اللهُ القمرَ ليَصْلح لكلّ ليالي العصور.

خلقني، ليَجمعَ الليلَ والنهارَ بي:

ليلَ الحلم، ونهارَ الحقيقة.

جاء عيسى مخلّصًا، ومحمد جاء هاديًا، وجئتُ أنا.. امرأةً.

حاشية :

الزوج: رخصة.

الآخر: غصّة.

الشاعر: قصّة.

كانت أمّي في المخاض تنتظر ميلادي

وكنتُ إلى جانبها أساعدها على الطلق.

كان عليّ أن استقبلني!

في اللحظة التي كنتُ أولدُ فيها، ارتبكتُ

فقد كان يولد داخلي، في الوقتِ ذاتِه، شاعر

نظرتُ حولي خوفًا من أن تكون أمي قد انتبهتْ.

حاشية :

الزوج: عقدٌ وشهادة.

الآخر: مالٌ وقلادة.

الشاعر: برقٌ وولادة.

حاشية على حاشية :

الزوج: تقوده شهوتُه إليّ.

الآخر: تقوده معصيتُه إليّ.

الشاعر: أقودُه أنا كي نتعمّد معًا بالطهارة.

قلتُ للشاعر يومًا:

نحن روح وجسد. فهل نصلُ إلى الجسد من خلال الروح،

أمْ إلى الروح من خلال الجسد؟ أيُّ الدروبِ أقصر؟

قال الشاعر: إذا بدأتِ الروحُ بالاشتعال، فعلى الجسد أن يتطهّر بنارها، لا أن يطفئها. وإذا اشتعل الجسدُ يومًا، احترقت الروح.

هو وحده أشعل روحي وطهّر جسدي.

حاشية :

الزوج: يأخذ مني ما يريد.

الآخر: يأخذ مني ما لا أريد.

الشاعر: يعطيني ما أريد.

حاشية إضافية:

الزوج: سنواتٌ من العقلِ، ولحظةٌ شهوة.

الآخر: سنواتٌ من العقل، ولحظةٌ ارتعاشة.

الشاعر: لحظةٌ جنون، وسنواتٌ من الطهارة.

كان الزوجُ معي فأحسستُ أنني وحدي.

كان الآخرُ معي فأحسستُ أنه وحده

جاء الشاعرُ فاكتملت.

امرأةٌ أنا،

كلُّ النساء تسعى إلى الرجل

وكلُّ الرجال يسعوْن إليّ.

حاشية متمّمة :

الزوج: يطلب المغفرة.

الآخر: يطلب المعصية.

الشاعر: يطلبني.

امرأةٌ أنا،

النساءُ يَحملن دفاترَ نسخٍ يَكتب عليها الرجالُ الفروضَ اليومية

وخربشاتٍ ليلية، ومواعيدَ، ومشاريعَ هدايا.

تنسى النساءُ كلَّ ما كتبه الرجال..

ويبكين.

الشاعر قلمي، وأنا قصيدته

نغنّي معًا ما حفظناه.. ونضحك.

حاشية :

الزوج: يرى ملابسي.

الآخر: يرى جسدي.

الشاعر: يراني.

امرأةٌ أنا،

تتحلّق النساءُ حولي يُتَمِمّن ما تبقّى من طقوس الصلاة

يغنّين سيمفونيةَ الأمنيات مبتهجات

يتحلّق الرجالُ، يقبّلون عطري

ويطلبون إمضائي على صكوكَ الغفران

فابتهج

في الصحو لا أكون وحدي لحظة

وحين أنام اسمع قصائد الشاعر ترتّلها نسوةٌ كزغرودةِ عرس.

حاشية:

الزوج: اختارني.

الآخر: أرادني.

الشاعر: اكتشفني.

امرأةٌ أنا،

تتناوبني الفصولُ الأربعة،

اختصرها حين يسكنني الشاعر بـ: أنا.

حاشية:

الزوج: ورطة.

الآخر: غلطة.

الشاعر: غِبطة.

امرأةٌ أنا،

كلّما بحثتُ عني أجدُني في عيون الناس

وبين سطور القصائد التي لم تُكتب إلاّ عني.

حاشية:

الزوج: يصلني في غرفة معتمة.

الآخر: لا يصل إلاّ خفية.

الشاعر: وصل إليّ من خلال كلّ الناس.

امرأةٌ أنا،

جبلٌ من الكبرياء.

كلُّ مَن انحنَوا أمامي باركتُهم

والآخرون ذابوا في صقيع الأيام.

حاشية كتبها الشاعر:

رجلٌ أنا،

خلقني اللّهُ ذكرًا

وخلقتني المرأةُ شاعرًا.

حاشية على حاشيته:

امرأةٌ أنا،

وأنا قصيدتُه.

ربيع فيليب الجبان

قصة : فلادانماتييفتش* VladanMatijevic

ترجمها عن اللغة الصربية : إسماعيل أبو البندوره

1

أركض بشكل دائري، وألوّح بيدي، أركض بشكل دائري والوّح بيدي، أركض بشكل دائري والوّح بيدي، أعبر عن دهشتي، وأخطر ما يتهدد غدد الإنسان هو عندما يكبت مشاعره في دخيلة نفسه، ولذلك فأنا أتصرف على هذا النحو!

وفي الوقت الذي بدأت فيه بالتعبير عن سعادتي بالركض والتلويح باليدين، بدا لي ذلك كله تقريباً نوعاً من الجنون، ويبدو لي الآن مشوخاً، وكنت قد نثرت في ثنايا ملابسي وشعر رأسي ريش طيور، وأشعر بوضع أفضل عمّا أكون فيه لحظات السعادة العادية.

أتزين بالريش في المناسبات الاحتفالية الاستثنائية فقط.. في مناسبة مثل هذه، وأثناء ما كنت أتمشى في الحدائق، جمعت ضمة جميلة متنوعة من الريش، وكان أصدقائي الذين يسافرون يجلبون لي دائماً ريشة كبيرة مزركشة، وغالباً ما تكون لطيور مزركشة وغريبة.. ما أفتقده فقط هو ريشة الطائر الصّداح، ولو كنت ملكته لكان ذلك ربما من بعض جهلي بأن من الممكن أن يكون ذلك الطائر هو الطائر الصّداح، وأنا لا أحب هذا الصنف من الطيور بشكل عام.



ففي الوقت الذي تمضي فيه الطيور بحثاً عن الغذاء، وبناء الأعشاش والتفريخ، فإن الطائر الصّداح ينأى ليغرد في البرية، وهو على هذا النحو لا يتحمل مسؤولية، وأنا أكره ذلك

---

* مترجم أردني.

نسيت منذ أمد بعيد أن أبتسم، ولذا وبدلاً من الابتسام، فإنني أركض والوّح بيدي. أركض والوّح بيدي.. أركض والوّح بيدي.. أركض ببطء، والوّح بيدي ببطء أيضاً، وأحياناً ما أقوم بقفزات وانية.

إنّ هذا كله يشبه توازن الطيور ذوات الأجنحة الطويلة التي تطير حتى تنفصل عن الأرض وتبدأ التحليق.

يداي مفتوحتان على وسعهما، وقبل التلويح بهما على وسعهما تبدوان صغيرتين.

يداي الاثنتان في وقت واحد – وهذا يعني– أن أرفعهما وأخفضهما، أحركهما بلا غاية بين منكبي، ولا أحرك أكواعي بأي شكل، مفاصل رسغي هي الوحيدة التي تتحرك بأقوى ما يمكن، فأؤشر بها إلى الأسفل، وحتى هذا أقوم به ببطء وبشكل متزامن.

وعندما تكون راحتي اليسرى في الأعلى، واليمنى في النهاية مثل اليد بأكملها، وعندما أرخي يدي في وضع متدني، عندها أرخي راحتي الاثنتين، وقبل رفع اليدين فإنني أرفع جسدي، وعندما أرخي يدي وأرخي ركبتي قليلاً، وفي كل مرة رابعة قبل رفع الجسد، أقفز عن الأرض، أتظاهر بأنني أحاول الانفصال عن الأرض، أو بمعنى آخر إنني أنوي التحليق، وعلى هذا النحو وبشكل دائري، حتى يهدني التعب، أو إلى أن أنسى لماذا أشعر بالسعادة!

2

مع أنني كنت مبهوتاً، وفي حالة تلبّس، إلا أنني تدبرت أمر نفسي، وقلت بأن هذا ليس من شأني، وهكذا صدحت ببرود واقتناع. استدرت وبدأت أتطلع بشراسة إلى ما حولي، متصنعاً بأنني أبحث عن شيء ما.

حاولت الهرب عن هذا الطريق، ولكنني لم أوفق. وإذا بصاحبة البيت تنتصب أمامي في الغرفة بجسارة، ممدودة اليدين، وتحمل رسالة بين أصابعها، وتردّد في أذني صوتها المرح إلى حد ما: وصلتك رسالة!

ولم أكن لأتوقع حتى تلك اللحظة وجود مثل هذا القدر من الشرور، وأنا أراها لاتقدر أن تخفي سعادتها على حساب مصائب الغير.. إنها تتضاحك، ومن ذا الذي يعرف ما هو مكتوب في الرسالة؟.. إنها لك.. اسمك مكتوب عليها.

أيتها العجوز الساقطة.. أنت تعرفين اسمي! – كنت أدمدم بيني وبين نفسي– اصبغي نفسك باللون الأزرق حتى يعرف الجميع أنك ساقطة!

ربما تكون قد شعرت بأنني أضمر شيئاً، ولا يبدو هذا الشيء مفرحاً، وفقدت الأمل بأن أمد يدي لألتقاط الرسالة، فوضعت الرسالة على المنضدة، واستدارت وغادرت.

وتطلعت من الباب المفتوح إلى الخارج، كان الطقس سيئاً، الشمس ترسل أشعتها، وهذا مناخ مناسب للفيروسات، خرجت وأغلقت الباب.. تقدمت من المنضدة، وانحنيت على الرسالة، وكان اسمي مكتوب فعلاً على المغلف.. إنه لأمر فظيع!!

أغلقت عيني، وبدأت بفتح الرسالة بشكل مفاجيء، ولم يكن ذلك لينفع، فمازالت الرسالة التي كتب عليها: «فيليب الجبان».. اثنان وثلاثون ألفاً.. شارع «ميلا رادوسافليفتش».. أبازا.. اثنان وستون في ثلاثة. كل شيء بدون أخطاء، ولا يدري الإنسان كيف يمكن للمشاكل أن تتأتى فجأة.. لا أقدر على ملامسة الرسالة، وكيف بي لو كنت أقدر على فتحها؟

ويبدو لي أنه كان من الأسهل عليّ لو كانت الرسالة معنونة بخط الآلة الكاتبة. أما أنها على هذا النحو، عنوانها مكتوب

بخط اليد، فهي تبدو حميمة جداً. وإذا كنت أخاف من شيء فهو خوفي مما هو حميم!! واستعمل في الكتابة قلم «أبنوس».

لو أن المطر سقط وطال الرسالة وهي في طريقها إليّ، فلربما تبللت وساحت الحروف، وما كانت الرسالة لتصلني. لكن المطر لم يسقط، وبقي الحبر جافاً. والخط الذي كتب به عنوان الرسالة صغير ودقيق. وأعتقد أنه من الممكن القول بأنه خط نسائي. وهكذا يصبح الأمر خطراً. ما أقدر النساء على تسطير الرسائل!! الطف بنا يارب!!.. يمكن لمثل رسالة واحدة من هذه أن تدمر حياة بكاملها.. الحروف مدببة قليلاً، ومزاحة بأناة إلى الجهة اليسرى، وكان من الأفضل لو أنني محلل خطوط – فهؤلاء يمكنهم التكهن بشخصية الإنسان من خطه– ولكنني لست محلل خطوط. إنني احد التعساء الذي استلم رسالة ولا ذنب له بذلك ولا شأن.

وكان الطابع في الجهة العليا اليمنى من الرسالة بلون الطوب الأحمر. وبدا لي أني أرى فيه بعض العمارات والماء يجري من تحتها. وقرب حوافها السفلية مكتوب شيء ما، وربما يكون ما عليها دقيق جداً، صعب على النظر حتى لا أقوى على القراءة. الطابع باهت إلى حد كبير ومتهتك بشكل لافت. ولا يمكن ملاحظة التاريخ على الخاتم الذي يشير إلى وقت ختمه. الشيء الوحيد الظاهر هو رقم 1 فقط ، واعتقد رقم 7، ولم يك واضحاً لا اسم المكان الذي وضع فيه الختم، ولم يظهر عليه سوى اثنان أو ثلاثة أحرف، واحداها ليس من حروفنا الهجائية.

وألصق إلى جانب الطابع، ملصق ازرق مستوي الزوايا كتب عليه بأحرف بيضاء (بريد جويBy air mail Par avion (فهمت كلمة Avion وكان هذا دافعاً كافياً لكي أقلق. وتشجعت بسرعة، وكأن أحداً يريد أن يشعل بي النار. قلبت الرسالة، ووضعتها على المنضدة في المكان نفسه.

لم يكن هناك شيء مكتوب على الطرف الآخر من الرسالة، ولم يكن هناك اسم للمرسل. لو كان هناك اسم لكنت كتبت بأحرف كبيرة فوق اسمي (انتقل إلى رحمة الله) ولكنت أعدت الرسالة إلى مرسلها غير مفتوحة، لكن المرسل البعيد كان قد احتاط لكل شيء كما يبدو، وأيقظت فيّ هذه الفكرة قسطاً وافراً من عدم الراحة.

3

كانت صاحبة المنزل تعجن الطحين، وتغني «كوكوكوكو!!» عين سوداء، فتاة مسودّة.. كنت مرغماً بأن أذهب إليها، وأن أسألها هل وقّعت على وثيقة ما عندما استلمت الرسالة؟ كانت تتطلع إليّ باستغراب، وتوقفت عن الغناء. كانت يداها ماازالتا في العجين، ولكنها هدأت الآن، وتغير موقفها إلى حد ما.

شعرت كما يبدو من طرح سؤالي بالخوف، ولذلك قالت بهدوء تام وثقة: لم أوقع على أي شيء.. لقد وجدت الرسالة في صندوق البريد. ولم يبق هناك من أثر لسعادتها التي بانت عليها عندما احضرت لي الرسالة.

أيتها العجوز الساقطة!! تسألني لماذا أثارتك الرسالة إلى هذه الدرجة، وتحدق في عيني. أرادت أن تعرف شيئاً ما، وها هي تريد الآن أن تبدو قلقة.

لم تثرني الرسالة، وإنما هو مجرد سؤال – قلت– وأظن أنك أنت من استلمتها.

وغادرت وأنا لا أعرف بما عليّ أن افكر به، وعلى الرغم من كل شيء فإن الأمر أفضل لأنها لم توقع على أي شيء.

عدت إلى غرفتي، وتطلعت إلى الرسالة وكأنها حيوان مفترس يمكن في أي لحظة أن ينقضّ عليّ. ولم أكن قادراً على اتخاذ قرار بإتلاف الرسالة، ومن الطبيعي أنني لم أكن قادراً على فتحها.

لا أعرف ما يجب عليّ فعله، ومن ذا الذي يعرف كيف يمكن أن يحصل له مثل هذا الشيء بشكل مفاجيء؟ أظن بأنه من الأفضل أن أؤجل حل هذه المشكلة إلى وقت لاحق. لابد في لحظة معينة أن تحضر في خاطري فكرة ما يجب عليّ عمله!

تناولت الرسالة ورفعتها عن المنضدة، واعترتني قشعريرة أثناء حملي لها. وأحسست بسماكتها بين أصابعي. من ذا الذي يعرف ما هو مكتوب فيها؟ ركنتها على الفترينة. من الأفضل أن توضع هنا على أن توضع على الطاولة، على الأقل لكي لا تكون هنا محط أنظاري بشكل لافت. سأحاول أن أفكر بها. وإذا كان هناك من طالع حسن فإنني سأنساها!

4

لقد عرفت!.. هنا.. وفي هذا الصباح، كما في كل صباح من قبله. وأول شيء قمت به، أنني تأكدت من أن الرسالة لا تزال في مكانها. ومع أنها في مكانها إلا أنني كنت لا أزال آمل بأن لا أعثر عليها في إحدى الصباحات، وأن تختفي من تلقاء ذاتها وتضع حداً لقلقي.

وسيتبقى عليّ عندئذ أن أقنع نفسي بأنني لم استلمها أبداً، وبأن ذلك كلّه كان حلماً من أحلامي. ومع تقدم النهار تزايد لدي الظن بأن آمالي الصباحية جنونية. وكثيراً ما كنت أفكر بأن الرسالة سوف تنتظرني إلى يوم القيامة وما بعده بيوم!

أحاول أن لا أفكر بالرسالة، وما الذي افكر به أنا إلا بها؟ فقدت الشهية للطعام تماماً، ولازمني تعكر المزاج. وبدأت افكر بالانتحار بشكل متواصل.

كانت صاحبة البيت تتطلع إليّ بشكل استفهامي، ثم تدير ظهرها، وتلوذ في مكان ما. إنها تتهرب مني منذ وقت طويل، وتتصرف وكأنها مرعوبة.

يريد الريح أن يمزق مظلتي المطرية. أحمل الرسالة في جيبي الداخلية، وهذه أكثر إمكانية ملامسة أقوم بها لها. ليس الأمر سهلاً علي، ولكن عليّ احتمال ذلك حتى أعود إلى راحة نفسي القديمة.

إن أفضل أصدقائي «ستراتسيمير» يضع بطة في قن الدجاج. وحاولت أن أعاجله على الفور، بأن أهديه الرسالة ولكنه لم يكن ليخدع. ولم يتوانى للحظة، إذ بدأ بالتحامق والاستغراب، والقول: إنها رسالتك!!

حتى لو كانت لي فخذها أنت، فهي غير ضرورية لي.. كنت أحاول اقناعه!.. ولكن بلا فائدة! أعده بأي ريشة من مجموعة الريش التي لدي بأي ريشة مزدوجة.. وهكذا، فإنه يعيد ويكرر: بأنها رسالتك!.. لا أعرف!.. أنت تعرف جيداً.. كنت أفكر! يخطر لي أن أركل بطته.. لم يعد صديقي. والحق أنني أيضاً لن آخذ رسالته، ولكن لا يمكنه معرفة ذلك.

المطر يسقط بزخات أشد، والبطة تتطلع إلي برعونة. ومع أني كنت خائب الأمل وغاضباً من «ستراتسيمير» إلا أنني لم أغادر المكان.

وكان ذلك أيضاً يعني لي الكثير. لو أني قبلت بأن يأخذ الرسالة لمدة يومين أو ثلاثة!!.. وكنت أتوسله بصوت باك، بأنه ليس مرغماً على فتح الرسالة إذا لم يكن يريد، وإنما أن يحتفظ بها حتى ارتاح قليلاً، واحظى بغفوة ثم سآخذها ثانية. وبدا الأمر في الوهلة الأولى جيداً، كان مستعداً أن يساعدني، وبعدئذ اتخذ وضعاً جدياً، ورفض بشكل قاطع. لست غبياً. إنني أتفهم ذلك.. لقد استلمت أنا الرسالة وعلي أن ادفع الثمن!

5

سوف أقتل صاحبة البيت! فلا خيار لي.. أصبحت مرغماً على ذلك! سوف أخطط هذه الليلة لجريمة قتل متقنة.. ببرود

أعصاب.. جريمة القتل هي الشرط حتى أتمكن من إزاحة حملاً ثقيلاً عن صدري.. الحل الوحيد المفروض علي بشأن الرسالة هو أن أحرقها وهي مغلقة على هذا النحو، وادّعي من ثم بأنني لم استلمها!

وتكمن المشكلة في صاحبة البيت، والتي يمكنها في أي لحظة من النهار القول بأنها قد استلمتها بالفعل، ولذا فإنه يتوجب علي أن اوقعها في الشباك.. لن يكون الأمر سهلاً علي، ولكنني عندما أفكر بأنني اتحرر بهذه الطريقة من العذاب الذي يلازمني ليلاً ونهاراً، فإنني أجد نفسي واثقاً بأنني سأملك الجسارة لجريمة القتل.. ويمكنني بعدها أن أغني على ليلاي!

ولتهنأ العجوز الساقطة. عندما تذكرت أن «ستراتسيمير» يعرف أيضاً عن الرسالة، تراجعت عن فكرة قتلها. وأظن بأنه من المبالغة أن أقتل صاحبة البيت و«ستراتسيمير» بسبب رسالة! وما يبدو لي أكثر صعوبة هو في الحقيقة الحل الوحيد. سوف أفتح الرسالة وليكن ما يكون. ومهما كان مضمون الرسالة، فسوف أعاود لصق المغلف، وسأعيد كل شيء إلى وضعه السابق، وسوف أرغم نفسي على التصرف كما لو أنني لم أفتح الرسالة/ وكما لو أنني لم أعرف ما هو مكتوب فيها.

وسبب ذلك هو أنني لا استطيع أن أتصور مضموناً جيداً فيها، ولذا فإن عليّ أن أفتح الرسالة بحذر، ولا يجوز بأي ثمن أن أسمح بأن تخدش الرسالة!

6

من الذي يستطيع أن يحظى بمثل هذه السعادة؟ في الداخل هناك الحل الوحيد الممكن. قمت بفتحها مع إشراقة الصباح، ولم أكن قد احتسيت قهوة الصباح، ولم يكن بمقدوري احتسائها. فمنذ أن قررت فتح الرسالة، كنت أحملها كل صباح، وأحاول تحديد وزنها بين يدي، وأحركها وأتفحصها، ثم أعيدها إلى (الفترينة)، وأؤجل فتحها إلى الغد.

كنت قد قررت بقوة في الليالي الماضية بأن لا أؤجل فتحها أكثر من ذلك. شعرت بأن الوقت قد حان لكي أواجه ماهو مكتوب ومرسل إليّ فيها. تمشيت في الغرفة طوال الليل، ولم أغفو، وكيف بي لو أنني حاولت النوم! وعندما أصبح الصباح وكأنه الهذيان، وضعت الماء على النار لكي يغلي، بينما كنت أحمل الرسالة فوق الإناء، وأنا خائف وانتظر أن يفك بخار الماء غراء المغلف، وتخظلت عيناي من السعادة المفرطة، ودق قلبي بانشراح وكأنه يريد أن يفر من جوانحي. ولكنني لم أتحرك، وكان من الضروري حتى تلك اللحظة أن أنزع ريش الطيور عن ثيابي، وأن اكون قد بدأت بإظهار دهشتي!

لا أعرف ماذا انتظر؟ الوقت يمر، والماء قد تبخر كله من الإناء، وكنت أسمع قرقعة طلاء الخزف، بينما كنت لا أزال غير قادر على أن أزيح نظري عن الورقة الفارغة التي أحملها أمام ناظري!!

---

* روائي وقاص من صربيا، ولد في مدينة «تشاشك» عام 1962، صدرت له عدة أعمال روائية وأدبية مميزة. نالت رواياته تقديراً أدبياً عالياً في بلاده، وحصل على جائزة «ايفو أندرتش»، وجائزة «مجلة نين»، وجائزة «ميشا سليموفتش»، كما ترجمت أعماله إلى عدة لغات أجنبية.

طَرقَةٌ على بوابة الفِناء

قصة: فرانز كافكا

ترجمها عن الألمانية: علي عوده

كان الزمنُ صيفاً، والطقسُ حاراً. مررتُ بِصُحبة أختي في طريقنا إلى البيت ببوابة فناء. لم أعرف، إن كانت أختي طرقت البوابة بدافع العبث أو بسببِ شُرودِ ذهنها، أو أنها رفعت قَبضتها مُهددةً فقط دون أن تطرقَ البوابةَ أبداً.

بعد مسير مئة خطوة إلى جهة الشمال بدأت القريةُ. لم نكن نعرفها، ولكن في الحال وعند أولِ بيتٍ فيها ظهرَ أناسٌ، كانوا يُلوّحون لنا بودٍ أو مُحذرين، وهم أنفسهم يرتعدون رُعباً، حتى انحنت ظهورهم من شِدّة الخوف. كانوا يُشيرون إلى الفِناء الذي مررنا به، وقد تذكرنا الطَرقَةَ على البوابة.

سيرفَعُ مالكو الفِناء دعوةً علينا، والتحقيق سيبدأ في الحال. كُنتُ هادئاً وهدأتُ من رَوعِ أختي أيضاً.

لعلها لم تَطرق البوابة، وربما فعلتها، لأجل هذا، من غير الممكن تقديم الدليلِ عليها في أيّ مكان من العالم. حاولت اقناع الناس كي يفهموا وضعنا، أصغوا إلينا، غير أنهم امتنعوا عن إعطاء رأي. فيما بعد قالوا، لن يقتصر الاتهام على أختي، بل سيشملني أيضاً بصفتي أخيها.

أومأتُ مبتسماً. نظرنا جميعاً صوب الفِناء، نرقب سحابة دخان بعيدة ونحن ننتظر اللهب. غير أننا رأينا بعد قليل خَيّالة يدلفون بوابةَ الفِناء المُشَرّعة. تصاعد الغُبارُ وغطى كلّ شيء، وبرقَت أسنة الرماح المرفوعة فقط. ولكن ما كادت المجموعة تتوارى داخل الفِناء، حتى لمحنا في الحال الخيول في سبيلها نحونا.

دفعت أختي بعيداً، لأنني سأتولى أمر كلّ شيء، إلا أنها أبت أن تتركني وحيداً.

قُلت، يتوجب عليها أن تُبدل ملابسها على الأقل، حتى تبدو أمام السادة بملابس أنيقة. أطاعت أخيراً وسلكت طريقها الطويل نحو البيت.

وصل الخيالة، ومن على صهوة الجياد سألوا عن أختي. فأجبت مرعوباً: «إنها لا تتواجد هنا في هذه اللحظة، وستحضر فيما بعد».

أستُقبِلَ الجوابُ بعدم اكتراث، إذ بدا العثور عليّ أهم ما في الأمر.

◄ مترجم أردني.

كانا رجلين، القاضي، شابٌ، ممتلئ حيوية، ومساعدهُ الهادئ، المدعو بالرجل الأكول.

جلستُ في الممر تحت نظرات السادة الثاقبة، وما زلتُ مُقتنعاً، أن كلمة واحدة تكفيني، أنا ساكن المدينة، لأتحرر بكرامة من يدي الفلاحين، ولكن ما أن تخطيت عَتَبة الغرفة، حتى قال القاضي، الذي سبقني إليها وكان في انتظاري: «إنني لأرثي لحال هذا الرجل».

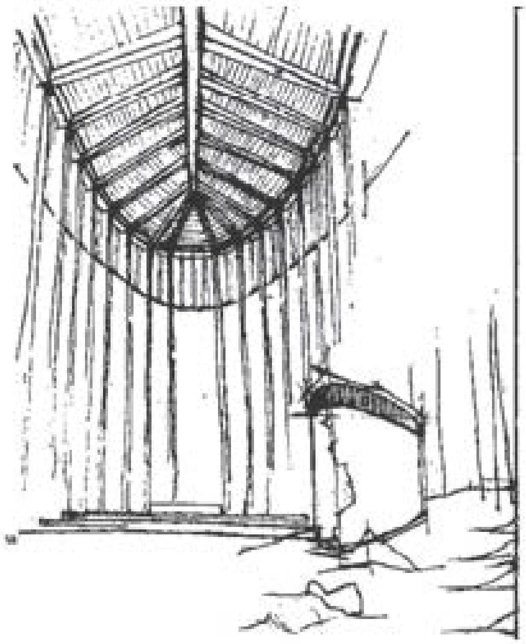
بلا شك لم يكن يقصد حالتي الراهنة، بل ما سيحدث لي لاحقاً. بدت الغرفة أقرب إلى زنزانة سجن منها إلى غرفة فلاح، بلاط ضخم، معتمة، جدران جرداء تماماً، وفي مكان ما ثمة حَلَقة حديدية مُثبتة بالجدار، وفي الوسط شيء يشبه سرير خشبي وطاولة عمليات.

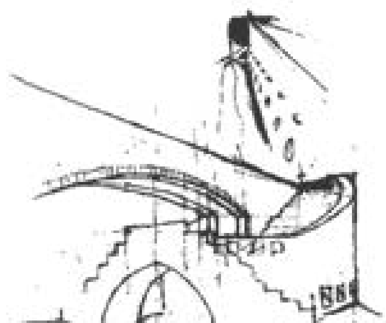
هل بمقدوري أن استطعم هنا هواءً آخراً غير هواء السجن.

وبقي السؤال الأهم، هل من أملٍ في إخلاء سبيلي...

---

* هذه القصة من مجموعة يوسف سركيس، الصادرة عن دار نشر لكتاب الجيب عام 1980.





◄ حـــوار الـعــــدد:

- حوار مع د. أحمـــــد الـمـــــدينـــــي

- حوار مع الـروائـي الفرنسي جيروم فيراري

حوار مع الدكتور أحمد المديني

* الأدب والهدنة لا يلتقيان

* الهوية ما أنا عليه ومن أنا

* علينا أن نمارس حداثتنا وتقدُّمنا على مستوى كتابتنا

* الخصوصية ليست كابحاً أمام التقدم والتنوير وتحديث المجتمع

* لا بد أن نكون طرف منتجاً وفاعلاً في العولمة، لا أن نظل في مواجهتها

حاوره: جعفر العقيلي*



أحمد المديني كاتب من المغرب، متعدد الانشغالات، فهو قاص وروائي وشاعر وكاتب مقالة وناقد أدبي ومترجم وباحث، إلى جانب كونه أكاديمياً.

وُلد في العام 1949 بمدينة برشيد، حصل على دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس (1987)، ونال شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس (1990).

مما صدر له في القصة: «العنف في الدماغ» (1971)، «سفر الإنشاء والتدمير» (1976)، «الطريق إلى المنافي» (طبعتان: 1985 و1988)، «المظاهرة» (طبعتان: 1989 و1993)، «احتمالات البلد الأزرق» (1990)، «هيا نلعب» (2004)، «خريف» (2008) و«حروف الزين» (2002).

ومن إصداراته في الرواية: «زمن بين الولادة والحلم» (1977)، «وردة للوقت المغربي» (1982)، «الجنازة» (1987)، «حكاية وهم» (1992)، «مدينة براقش» (1998)، «العجب العجاب» (1999)، «الهباء المنثور» (2001) و«فاس لو عادت إليه» (2003)، وله في الشعر: «برد المسافات» (1982)، و«أندلس الرغبة» (1988).

أما في الدراسات النظرية والنقدية فأصدر: «فن القصة

* قاص أردني.

القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات» (1980)، «في الأدب المغربي المعاصر» (طبعتان: 1983 و1985)، «أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر» (1985)، و«واقع الرواية الغربية - رؤى، «الكتابة السردية في الأدب العربي الحديث، التكوين والرؤية» (2000)، «رؤية السرد-فكرة النقد في أدبنا المعاصر» (2006).

وفي الترجمة: « في أصول الخطاب النقدي الجديد / تودورف، بارط، إيكو، إنجينو»، (1988)، و«الليمون: قصص يابانية، صينية» (1989). ومن كتبه في أدب الرحلة: «أيام برازيلية وأخرى من يباب» (2009).

فاز المديني بجائزة المغرب للكتاب عن «خريف وقصص أخرى» (2008). وهو عضو مؤسس في اتحاد كتّاب المغرب، وترأسَ رابطة أدباء المغرب، كما أنه عضو في الجمعية الدولية للأدب المقارن. تالياً حوار أجريتُه مع المديني خلال إحدى زياراته إلى العاصمة الأردنية عمّان:

* يتوزع إنتاجك بين القصة، والرواية، والشعر، والنقد الأدبي، والترجمة. ولك ما يزيد على 40 كتاباً في هذه الحقول. هل من شعور يتملّكُكَ بالانتماء إلى جنس أدبي أو حقلٍ أكثر من سواه؟

- بالفعل. إن كتابتي لا أقول إنها موزّعة بين أجناس وأنواع وانشغالات كثيرة، لكن أقول إنها كتابة متعددة، وهذا التعدد مصدره من جهةٍ تكويني الشخصي، ومن جهةٍ أخرى الشاغل الثقافي والأدبي والذوقي والذاتي والنفسي. هذه الانشغالات تتجه نحو مسارب مختلفة، وكل مسار يجري به ماءٌ خاص به، ويتخذ لونه وطعمه وفق منبعه الأصلي.

وهنا أقول ما قاله العرب عن البلاغة قديماً، بأن لكل مقام مقالاً. بصفة عملية سيؤدي بنا هذا إلى تعريف الفنون الأدبية نفسها، فأنا حين أستطيع أن ألتقط اللمحة الدّالّة والمفارقة العابرة والتناقض الشاذ والنظرة المنفلتة المكتنزة بالدلالة في منعطف ما، فهذا يعطيني، حين تتوفر له أو أوفر له حكايته، قصةً قصيرة. هذه القصة هي التي تطرق بابي وأقبض عليها كالجمرة حتى وهي تحرقني. كل من كَتَبَ القصة فهمها وأتاها من هذه الزاوية. إنها القصة القصيرة الكلاسيكية كيفما كان التجديد الذي لحقها في الماضي أو سيلحقها في المستقبل.

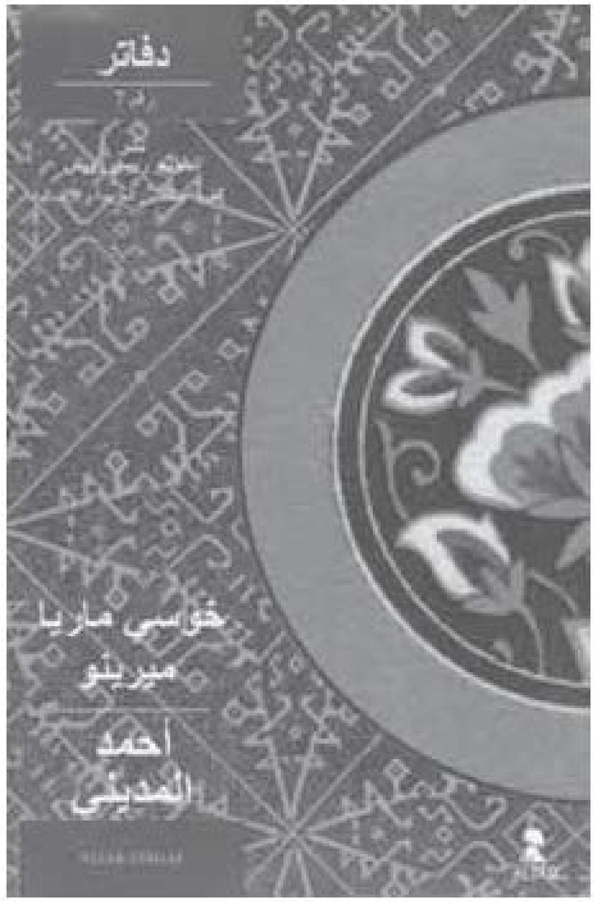
وأكتب الرواية التي هي نصٌّ سردي طويل، متعدد المسارات، متشابك المصائر، طوليُّ الحكايةِ أو خطّيُّها أو مركّبُها، هذه الرواية هي مشروع. كل رواية، هي مشروع يهيئ له الكاتب ويوثق له وينصرف له انصرافاً كاملاً. وهي تتجه أكثر ما تتجه نحو الماضي، إلى الزمن الذي يكون قد اكتمل في الغالب، أو يوشك على الاكتمال. حين تتوفر لي هذه الرغبة وأصبح في مدار هذه الجاذبية، أكتب الرواية.

* وماذا عن الشعر؟

- الشعرُ عندي، أسمّيه «ضربة شمس». هذه الضربة التي يتلقاها الإنسان، إما أن تصيبه بالحمّى أو تصرعه.

في هذا الصدد، أحب دائماً أن أسوق مثال «ميرسو»، بطل ألبير كامو في روايته «الغريب»، فقد قتلَ العربيَّ في الشاطئ الجزائري، أو بالأحرى رماهُ بالرصاصة القاضية، لأن المعركة بينهما مرت بمراحل. لكنه في لحظة معينة وجد نفسه منقاداً، والشمس قد تصالبت على جبينه، وغمر إشعاعُها عينيه بقوة وهو بين الوعي والغيبوبة. وفي ما بعد سيتساءل إن كان وعى فعله أم لم يَعِهِ؛ هل قرره أم لم يقرره! لكن ضربة الشمس حتماً هي التي جعلته يضغط على زناد المسدس والرصاصة تنفلت. الرصاصة هنا كالقصيدة.

* لكن الأمر حتماً يبدو مختلفاً في الدراسة الأدبية.. ألا تتفق معي في هذا؟



– لقد جاءت الدراسات الأدبية في تجربتي نتيجةً الدراسة الجامعية، أعددتُ في البداية شهادة الدراسة النقدية المعمّقة، ثم حصلت على دبلوم في الآداب عن القصة القصيرة في المغرب، ثم دكتوراه الدولة في «السوربون» (1990)، وكنت أدرّس في «السوربون»، ودرّست في الجامعة المغربية وجامعة باريس الثانية.

مرحلة التكوين الأكاديمي الأساسية أهمّ من الأطروحة الجامعية، أكثر من عقدين في إعداد الرسائل والإشراف عليها، تكونت لديّ خلالها بالتدريج ممارسة نقدية نتيجة القراءة المتواصلة للنصوص النظرية والإبداعية.

والكتابة النقدية في ما أرى، عمليةُ تفاعل بين الناقد/ القارئ المحترف، وبين النص الذي يقرأه، وهذا التفاعل ينمو ويتطور وفق تكوين الناقد ووفق نضج النصوص التي يتعامل معها.

وأود أن أشير هنا إلى أنني أكتب المقالة الصحفية أيضاً، وأظن أنني مدينٌ كثيراً لهذه المقالة، لأنني كنت في السبعينات محرراً في صحيفة «الحزب الاشتراكي للقوات الشعبية»، وكنت مشرفاً على الملحق الثقافي الأسبوعي، وكان رئيس التحرير يكلفنا في المعارك في المجالات كافة: السياسية والاجتماعية والأدبية، هذا يطوّع قلمك، لأنك لا تنتظر الإلهام كما يحدث عندما تكتب قصة أو قصيدة، حين نستذكر تاريخ الكثير من الأدباء، تجد أنهم إما كانوا مراسلين حربيين أو محررين، وأرى أن الصحافة مهمة جداً للكاتب، لأنها تطوّع قلمه وتخلق لغة للتعاطي مع الواقع اليومي.

* أمام هذا التعدد، وداخله، لا بد أن هناك تعدُّداً آخر يتصل بكتابتك الشخصية، بمعنى أنك في القصة والرواية والقصيدة، مررتَ بمراحل وفق عمرك وثقافتك وهواجسك..

– بالتأكيد: فما يكتبه الشخص الآن مختلف عما كتبه في السبعينات مثلاً، هي أربعة عقود من الكتابة مررت فيها بمراحل متعددة، وأتساءل أحياناً: كيف كتبت بعض النصوص القصصية التي عُدّتْ وقتها تجريبية جداً؟ بمعنى أنها منبتّة الصلة بالقواعد التقليدية للأنواع الأدبية، فالقصة لديّ لم تكن تأبه بالمراحل الثلاث (البداية والوسط والنهاية)، ولم تكن تحفل بمفهوم الحكاية.

لقد كتبتُ في منتصف السبعينات «زمن بين الولادة والحلم»، وهي رواية لا يمكن أن تستجمع فيها ملامح شخصية مادية مباشرة، كذلك شخصيات «وردة للوقت المغربي»، التي

يعدّها بعضهم من بدايات الرواية المجدِّدة في السرد العربي، وهي عبارة عن حكايات متداخلة، القصة فيها مقطّعة، والشخصيات غائمة الملامح، لا تعترف بالواقعي بمفهومه التسجيلي بتاتاً، وألغت مبكراً التسلسلَ الحدثي، كما تداخلت فيها الأزمنة.. وهذه من الخصائص التي أصبحت الآن متداولة في السرد التخييلي عربياً وعالمياً.

وهناك خاصية أخرى في المرحلة الحالية، تتمثل في انقلابي على نفسي، وقيامي بمراجعة شاملة تمليها عليَّ نظرتي المتجددة للحياة، وإحساسي وتراكم ثقافتي، وإن شئتَ حكمة الأيام. أقول إنني أصبحت أكثر هدوءاً؛ بمعنى أنني أقْدر على أن أنظر إلى عمق اللحظة أكثر من انسيابيتها، وأؤمن إيماناً قطعياً بأن لا فن من دون نظام، وأن النظام قوام الفن حتى في فوضاه. أؤمن بأن الإبداع الناضج هو الذي يقترب من ضفاف الكلاسيكية، على أن نتفاهم حول المعنى الذي نعطيه للكلاسيكية، فهي ليست التقليد، ولكنها المجرى المستمر أو المتواصل، لا الثابت، للإبداع الإنساني القادر على أن يخاطبنا، يخاطب ذواتنا وأحاسيسنا وعقولنا، ويعلّمنا، ويصل إلى جوهر النفس الإنسانية ببلاغة بشرية.

* يقول ناقدٌ حول تجربتك إنك تمكّنتَ أن تكتب المختلف في عنفوان تشكيلك لتحولات المؤتلف، وإنك أسهمتَ في الذهاب بالثقافة المغربية والعربية إلى ملاقاة المحتمل الحداثي. فما تعليقك على هذا الرأي؟

- هناك من يذهب إلى المصطلح النقدي ليستخدمه، أيْ يتعلم الحداثة مثلاً بالقراءة، فيما هو يعيش فوق أرض ثابتة ويتحرك -إنْ تحرّك- ضمن بنية مغلقة. وأنا عشت وتنقلت بين أكثر من مرحلة وتجربة تربوية وتعليمية وسياسية ووجودية وشخصية جعلتني أعيش الحالة والمصطلح ولا أفتتنيه كما تُقتنى كل بدعة خارجية.

أنا أولاً ابن بيئة تعليمية تقليدية، من حيث ارتباطي بأبي الذي تلقّى تعليماً لغوياً ودينياً محافظاً، لكنه كان في الآن نفسه إنساناً متفتحاً، فدفعني إلى تعليم متفتح، ولم يمارس عليّ أيّ رقابة. ولكوني تحررتُ منذ يفاعتي من قيد أسرتي الصغيرة، فقد تعلمت مبكراً تدبير أموري من جميع النواحي. هكذا اخترتُ دراستي، فأنا مخضرم -إن شئتَ- في أنني تكونتُ التكوينَ العربي الذي زوّدني بالمعرفة الكافية بتراثي في شعابه المختلفة، وبهذا التكوين توفرت لدي ملكةُ التعبير، وكنت خلال ذلك أتلقى تعليماً آخرَ موازياً منفتحاً على الثقافة الأجنبية باللغة الفرنسية بصورة خاصة.

وكان المجتمع الذي أعيش فيه مجتمعاً متعدداً، فأنا ابن مدينة فاس التقليدية التاريخية، والدار البيضاء الاقتصادية والصناعية والحديثة جداً، فعشتُ وتربّيتُ بين بيئتين، ثم بدأت أسافر مبكراً خارج وطني، وأشاهد عوالم أخرى. ابتداء من مطلع الثمانينات زرتُ باريس، ومنذئذ وأنا أقيم فيها بانتظام، وحين أقول: «الإقامة والنزول والسفر»، فأنا أتحدث لا عن المكان وحده، وإنما عن الثقافة بمفهومها الواسع.

* كتابتك توصف بأنها تنزع إلى التمرد، وأنها ذات لغة عنيفة متوترة تمتح من مخزون الذاكرة، معجمها من التراث وعنف الواقع الدامي في آن معاً. ماذا تقول عن هذه «التوليفة»؟

- ما جاء في سؤالك هو توصيفٌ لمرحلة سابقة في تجربتي، وبخاصة مطلع السبعينات، وقد تجلّى هذا في مجموعتي «العنف في الدماغ» (1971). فقد كنت أكتب بلغة متفجرة، بأسلوب تكون الجمل فيه غير متواترة، مفرداتها تصنع علائق مغايرة للمعنى المنطقي الذي يمكن أن تُنتجه جملة مفيدة، بمعنى حصول المعنى من لدن المتكلم، ثم كسر هذه الرسالة الإبلاغية من المرسِل إلى المرسَل إليه في أسلوب تقليدي.

أما «أيام برازيلية وأخرى من يباب»، فهو الكتاب الأول لي في جنس الرحلة بحد ذاته، بوصفه موضوعاً أدبياً مستقلاً، وكنتُ قد زرتُ البرازيل خلال بطولة كأس العالم (2006)، وغادرتُها محمّلاً بالذكريات والمشاهد، وبعد أن عدتُ إلى باريس، صودف أن وقع الاعتداء الإسرائيلي على لبنان، فذهبتُ إلى بيروت من عمّان، واتجهت إلى الجنوب اللبناني، وبعدما رجعتُ إلى باريس سجّلت انطباعاتي عن هذه الرحلة، وقد كتبتُ بصيغة سردية، وحرصتُ على الأسلوب القصصي وجعل الشخصيات حقيقية والمعلومات الواقعية، حتى لا يملّ القارئ، وهناك خيط قصصي يمكن تتبّعه منذ البداية حتى النهاية.

* جرى تناوُل نتاجك الفكري والنقدي والأدبي من زاوية اهتمامك بالعلاقة بين التراث والحداثة، أين يكمن التقدُّم في ما ترى؟

– الحداثة والتحديث ليستا شكليتَين عندي، يقعان أمامي فآخذهما حين أشاء للاستخدام، وأنزعهما حين تنتهي حاجتي، أنا أرى أن الحداثة الحقيقية هي ما يتقمصه وما يكون فيه الإنسان، هي حلولُ الإنسان في المعنى، في الوجدان، في العقل، في السلوك اليومي، وفي النظرة إلى المستقبل، وبوصفها سيرورة متواصلة مبنية على ناظم التقدم.

أعتقد أنّ ليس هناك كلمة جامعة مثل كلمة «التقدم»؛ الإنسان وتاريخ البشرية كله مرتبط بالتقدم في جميع الميادين، حتى التراث لا يكون تراثاً حقيقياً حيّاً إلا إذا آمن بالتقدم، بمعنى أن بالإمكان قراءته قراءة تأويلية جديدة، بوصفه حافزاً للتقدم.

أما التراث الذي يجمّد الإنسان ويشلّه عن التفكير ويبتعد به عن أيّ نشاط ذهني، وبخاصة طرح الأسئلة، فهو موات.



التراث الحقيقي سلسلة حقيقية من الأسئلة، وحلقات مرتبط بعضها ببعض منذ بداية الفكر الإنساني، مروراً بسيرورته، وتواصل خُطى التقدم التي تعرفها البشرية وستمتد فيها.

* في إطار تنظيراتك حول الحداثة: أيُّ حداثة تلك التي ننشدُها نحن العرب؛ أهي الدارجة في الغرب، أم واحدة أخرى بمواصفات خاصة؟

– الحداثة الغربية كما تعلم، بُنيت على المساءلة وتعلُّم طرح الأسئلة، وليس بالضرورة العثور على الجواب، طرح

الأسئلة مع التراث والتاريخ، وإحداث قطائع مع التراث، لا تلغيه بالضرورة بقدر ما تُخرج منه حوافز لتفكير جديد.

أما أن نظل نتصور أن بإمكاننا أن نكون حداثيين، بطريقة المصالحة والتوفيق ومهادنة الأفكار والبنيات، سواء الذهنية أو الاجتماعية، فهذا غير ممكن. إننا نعطّل التفكير عمداً، ونعطّل التاريخ أيضاً، والتاريخ لا ينتظر أحداً، لأن هناك حضاراتٍ وأمماً أخرى تواصل طريقها، ويستمر التباعد والتفاوت في ما بيننا وبينها.

لكل أمة تاريخٌ وتراث يخصّانها، لكن المنهج العلمي واحد، والعقلانية واحدة، والتنوير ينبغي أن يكون واحداً. ينبغي ألاّ ندّعي أننا أبناء الزمن الحديث، فيما نرفض المنهج العلمي ونتعامل معه كمعطى نظري ولا نمارسه كسلوك حياةٍ ولا نربّي الأجيال عليه.

لا يمكن أن نفهم الديمقراطية وحقوق الإنسان بوصفها ديباجة في نصوص أو وثائق، ونقول إن هذه مفاهيم ونظريات تخص مجتمعات أخرى، وأنّ لنا خصوصيتنا وأصالتنا!

الحداثة الغربية مستمرة، لم تتوقف، وهي على مستوى الأساليب واللغة والخيال. وقد كسرتْ هذه الحداثةُ المفهومَ الزائف للأصالة والهوية التي لا يمكن أن تظل ثابتة، لأن ثباتها يلغي التاريخ، ويلغي الإنسان.

عربياً، لا يمكن أن نستمر في هذا النوع من النفاق الفكري والهدنة الثقافية التي إنما تعطّل حيوية المجتمع وعقلانية التفكير وتشلّ التقدم المطلوب والضروري لمجتمعاتنا، وأظن أن لا حاجة لنا لتقديم الأمثلة، فهي من الكثرة بحيث لا يمكن حصرها.

* تناولتَ العولمةَ في كتاباتك الفكرية. ما تعريفك للعولمة، وأين تكمن تجاذباتها مع الهويّة؟

– العولمة مثل الهوية، والهويةُ: ما أنا عليه ومن أنا. ما أنا عليه هو تراكُم سُلالي تاريخي حضاري عقيدي يمكن أن أعرّفه كلَّه أو بعضَه أو جزءاً منه.. يمكن أن أعيه بعضَهُ أو جزءاً منه أو كله، ويمكن أن أقْبله بعضَهُ أو جزءاً منه أو كله، أو أنتفض على بعضه أو على جزء منه أو عليه كله.

بين هذه المستويات نستطيع أن نضع مفهوماً للهوية، ولو اتخذنا أيَّ مجتمعٍ مثالاً، سنجد فيه تفاوتات واختلافات مشروعة، وهي تتفاعل، مثل المرايا المتقابلة، تعكس بعضُها بعضاً.

أنا أستهجن الصورة التي أمامي لاختلافي معها في مفهومي للهوية، لكن جماع هذه الصور يشكّل الهوية. مفهوم الهوية ينطلق من الحمولة التاريخية، يضاف إليها وضعي في الزمن الذي أعيش فيه، وتركيب هذين المكونين يعطي بالمصطلح الماركسي: «أطروحة المستقبل».

الهوية التي لا تفتح لي نافذة على المستقبل ولا تقودني إليه، هي «لا هوية»، أو هوية ميتة. الهوية هي: كيف أعْرف نفسي وأعرّف بنفسي وأفهم زمني وأفتح طريقاً للمستقبل.

المحصلة أن هذا المفهوم مبنيّ على التعددية، أي لا توجد فكرة ينبغي أن تلغي أخرى، أيّ نقيض الاستبداد، أي الحرية والديمقراطية التي يمارسها الإنسان عقلياً وفكرياً وتربوياً واجتماعياً.

العولمةُ، هل هي كما يقال: «نمط واحد، يُراد فرضه على جميع المجتمعات لتدخل كلها في قالب واحد، وتفكر بطريقة واحدة». نحن نتحدث هنا عن أيّ عولمة؟!

هناك عولمة اقتصادية، أصبحت موجودة بحكم الواقع، منذ انطلقت الشركات متعددة الجنسيات وبدأت المصانع



الكبرى إنشاء فروع لها في أنحاء العالم.

وفي مجال المعرفة، نحن معولمون على المستوى السمع-بصري، نشاهد قنوات عالمية، أو هي متاحة لنا، نسافر لندرس في الجامعات التي تتوافر على كادر علمي وبرامج تعليمية حديثة ومتطورة. لا نقول هنا إن هناك فيزياء أردنية أو بيولوجيا سعودية أو كيمياء مغربية، هناك علوم، العلم كان على الدوام معولماً.

* كأنك تتبنى وجهة نظر تقول إن العولمة حمّالة أوجُه، أي اننا إذا أردنا تعريف العولمة، فبالقياس لمن، ومن أيّ زاوية نظر..

– هو ذا ما أراه، فالأميركي لا يفكر بالعولمة مثلاً، وكذلك الألماني، البورصة مثلاً معلومة دائماً، الذين يضاربون بها معولَمون. العولمة مطروحة بالنسبة لمن يخافها ولمن لا يعيها ولا يعيشها. هنا تكمن المسألة في العلاقة مع الهوية، بمعنى أن التفاوت الثقافي والاقتصادي والعلمي، وتطبيق الديمقراطية، وأنواع أنظمة الحكم، هي التي تثير القلق في بعض العقول والنخب الاجتماعية في هذا المجتمع أو ذاك.

نستمع أحياناً إلى من يتحدث عن العولمة كأنها شر مستطير، أو آفة أوروبا؛ في حين أنها المرحلة الراهنة للحداثة والتقدم البشري على مستوى العلاقة برأس المال والتقدم التكنولوجي الذي لا نعرفه، لأننا مستهلكوه.

يقولون إنها تكتسح لتقضي على الصناعات المحلية، لماذا لا نقول إنها حافز لننهض اقتصادياً ونلحق بالركب؟

العولمة بالتأكيد ليست خيراً كلها، وليست شراً كلها، لكن لا بأس من أن نمحص المفهوم. العولمة يخشاها الفكر المحافظ والفئات المحافظة التي تتشبث بمفهوم تقليدي للهوية، وترفض فكرة التقدم، وتعدّ الغربَ كلّه كفراً وإلحاداً ومفسدة، ونقيضاً لعقيدتنا.

وفي اعتقادي، لا يمكن أن نتعامل مع مفهومَي العولمة والهوية بردود الفعل، وإنما بالتفكير والعقلنة وبالانخراط المستمر في العصر، حين نصبح منتجين وداخل الإيقاع العقلاني الحداثي، شئنا أو أبينا، نحن كائنات معولمة.

* وما الذي علينا فعله كي ننخرط بالعولمة عن حق وحقيق؟

– العلم الآن مفتوح بعضه على بعض، إن لم يكن بالأفكار والصور فبالقوة، لذا لا بد أن نكون طرف منتجاً وفاعلاً في العولمة، لا أن نظل في مواجهتها. العولمة لا تفرض عليك هندامك أو عقيدتك، هي سوق كبيرة في العالم، فيها بضائع

كاسدة ونافقة، وأنت لك مكانك في هذه السوق وعليك أن تدافع عن بضاعتك. هي سوق مفتوحة لا تعترف بالحدود، ولا تقبل الضعيف، بل تكسر عودَهُ. وهذا يدعونا لأن نكون أقوياء، لأن العولمة تتطلب الكتلة البشرية وانفتاح الأسواق وتضافر الجهود.

أول خطوة كي يكون لنا مكان في سوق العولمة، أن تكون لنا سوق عربية مشتركة، وعملة نقدية واحدة. ينبغي أن نتحدث عن العولمة لا على أنها كابوس، ولا أن نتعاطى معها بوصفها شبحاً أو غولاً، بل هي معطى أساسي لا مناص منه. فهي حالة حاضرة منذ العشرية الأولى للقرن الحادي والعشرين، وأكبر دليل على ذلك الأزمة الاقتصادية التي شلّت جميع أنحاء العالم، فهل هناك من يماري أو يجادل حول هذه الأزمة؟!

* طيّب، وما الذي ينتظرنا، ما بعد العولمة؟ هل من توقّعات لديك على هذا الصعيد؟

- لستُ من خبراء المستقبليات، فما تسأل عنه اختصاص يقع في باب «علم الاستشراف». إذا أردنا أن نعرف ماذا ستكون عليه حال التعليم في البلاد العربية في العام 2030، فهذا ممكن بأدوات إحصائية. لكن إذا نظرنا إلى العالم في وضعه الراهن، أعتقد أنه ليس بإمكان العالم على المستوى السياسي التنبؤ بشيء.

لا بد أن نختار زاوية محددة. لا يمكن أن تستمر أيّ سوق مغلقة. لا يمكن لأي جزئية إلا أن تأخذ في الحسبان عوامل خارجية في الاقتصاد، والعمالة، والتربية، وأنظمة الحكم.. إلخ.

مفهوم السيادة مثلاً، لم يعد حصراً على الوضع الداخلي لبلدٍ من البلدان. الأمم المتحدة تتدخل فتقول إن الانتخابات التي جرت في بلدٍ ما مزورة، ويحدث انقلاب في بلد آخر، فتقول عواصم إنها لا نعترف بما حدث.

الدولة الوطنية، الدولة الأمة، الدولة الحديثة التي كانت ذات حدود مبنية على مفهوم السيادة تُنتج وحدَها نظامَها السياسي وخبراتها، ذاهبةٌ نحو الاندماج الكامل. والاتحاد الأوروبي مثال على ذلك.

العالم ذاهب نحو الاندماج الكلي. هناك تعويم للّغات. الفرد المواطن، الأدب الوطني الخاص إلى زوال. وهذا يهددنا جميعاً. لذلك ينبغي أن نطور برامج التعليم كي نهيئ الأجيال المقبلة للمستقبل، وإلا فإنه لا مكان لنا ولها في الحياة.

لا بد من تطوير المجتمع كي يستوعب أجيالاً جديدة في علاقات مختلفة. فالعلاقات والشروط المادية هي التي تحسم الأمر في تغيير البنيات الفكرية والذهنية العقيمة أو الجامدة. لذلك، ينبغي أن لا نستمر في المماحكة والسجال من دون طائل. فمَن وما لا يتغير، سيزول حتماً.

* ألا يعني هذا أن الخصوصيات أضحت في مهب ريح العولمة؟

- لا توجد قوانين صارمة تتحكم بالمجتمعات. ما تسمّيه أنت «الخصوصيات»: قائمة الطعام، اللباس، المعتقدات، المقدسات. هذا جانب واحد. فماذا عن الباقي؟

نحن نتذرّع بالخصوصية، ونجعلها وسيلة قمع وإحباط وكبت وهروب من تحمّل مسؤولياتنا تجاه المواطنة المسؤولة والجيدة في الوطن العربي. الخصوصية ليست كابحاً أمام التقدم والتنوير وتحديث المجتمع.

حوار مع الروائي الفرنسي «جيروم فيراري»

تدور أحداثها في جزيرة كورسيكا

رواية «الموعظة من سقوط روما» تمنح فيراري جائزة «الغونكور»

ترجمتها عن الفرنسية: آية الخوالدة



الموعظة التي ألقاها القديس أوغسطين عام 410 للميلاد أمام المؤمنين الضالين بعد سقوط روما، والتي قال فيها: «إن العالم كالإنسان، يولد وينمو ويموت مثله» كانت سبباً في ظهور رواية أدبية حملت عنوان: «الموعظة من سقوط روما» لكاتبها الفرنسي جيروم فيراري صاحب الأربعة وأربعين عاماً، التي استطاعت إزاحة كل ما أمامها من أعمال منافسة في الموسم الأدبي لتخطف أعرق جائزة أدبية فرنسية «الغونكور» لعام 2012.

الرواية التي صدرت عن دار نشر «اكت سود» جرت أحداثها في جزيرة كورسيكا الواقعة جنوب شرق فرنسا، وتروي قصة شاب تخلى عن دراسته في مجال الفلسفة في باريس، وعاد لإحياء حانة مع صديق طفولته في قرية اجاكسيو، إلا أن البداية الواعدة سرعان ما انقلبت كابوساً ولعنة. وجيروم فيراري كاتب فرنسي من أصل كورسيكي، ولد في باريس عام 1968 وقضى طفولته بين باريس وجزيرة كورسيكا التي اعتاد على زيارتها مع والديه أثناء العطل الصيفية والإجازات. تلقى علومه في مدرسة «إيفري سور سين»، ثمّ تخصص في الفلسفة في جامعة باريس1، وبعد تخرّجه درّس مادة الفلسفة في مدرسة «إيل دو بوتيه» واليوم هو أستاذ محاضر في الفلسفة ومستشار للشؤون التعليمية في المعهد الفرنسي بـ «أبو ظبي». أصدر فيراري روايته الأولى «السر» عام 2007، ولاقت اهتماماً من النقاد على عكس روايته الثانية «بالكو أتلانتيكو» 2008، وله من الإصدارات أيضاً «Un dieu un animal 2009»، «حيث تركت روحي» 2010 وأخيراً «الموعظة من سقوط روما» التي



استفاد فيها من تخصصه، فتميزت روايته ببعديها الفلسفي والميتافيزيقي.

مجلة Evene الفرنسية التقت الروائي الفرنسي جيروم فيراري بعد حصوله على الجائزة، وكان هذا الحوار.

* كيف تلقيت خبر حصولك على أرفع جائزة أدبية فرنسية، وماذا يعني لك هذا النجاح؟

- لم أصدق ما حصل معي، لم أكن أتوقع بأنني سأعيش لأرى هذا اليوم، أنا سعيد جداً، وسوف احتفل طويلاً. لم أظن أن عودتي إلى الريف وهو موضوع هذه الرواية سيكون سبباً في نجاحها في الموسم الأدبي، خاصة بعد التجاهل الكبير الذي لاقته روايتي الثانية «بالكو أتلانتيكو» عند النقاد والصحافة وهي صادرة أيضاً عن دار النشر نفسها. فخور جداً بهذه الجائزة وبالتنافس مع كاتب كبير بحجم باتريك دوفيه.

* تم تعيينك منذ فترة قريبة مستشارا للشؤون التعليمية في المعهد الفرنسي ب «أبو ظبي»، هل وجدت بُعد المسافة عن الوطن أمراً مفيدا في الكتابة الأدبية؟

- في الواقع، من الجميل جداً وجودي هنا، على الأغلب لو كنت في باريس أو حتى اجاكسيو، لن أتمكن من كبح جماح ارتباطي بفرنسا، فهنا وظيفة جديدة، حياة جديدة، ومصدر خلق إيجابي.

*أعربت في أكثر من مناسبة عن فخرك بالتنافس مع باتريك دوفيه صاحب «الطاعون والكوليرا» وقد حصلت على الجائزة بفارق صوت واحد لصالحك «5-4»، ما رأيك؟

- نعم، أنا فخور جداً، لأنني بطبعي أخاف من المنافسة كثيراً، ولا أرى الروائيين كأشخاص يتقاتلون من أجل الوصول إلى خط النهاية، إلى جانب أنني أكنّ لـ باتريك دوفيه كل الاحترام كإنسان قبل أن يكون روائياً.

* الفيلم الوثائقي «العدو الحميم» - الذي يدور عن التعذيب في الجزائر لصاحبه باتريك روتمان - كان نقطة الانطلاقة التي دفعتك لكتابة روايتك «حيث تركت روحي»، فما هو محرك كتابة روايتك الفائزة؟

- اقتباس من خطبة القديس اوغطسين، حيث كنت اشتريت كتاب «مدينة الله» وفي مقدمتها كان هنالك اقتباس جميل جداً «العالم يشبه الرجل الذي يولد، وينمو ويموت»، فوجدتها نقطة انطلاق لولادة مشروع مميز، والقديس أوغسطين ليس جزءاً منفصلاً عن الرواية، إنما هو الملهم لها.

* صرّحت في عديد من المناسبات، أنك غير قادر على كتابة رواية إذا لم يكن لديك شيء جديد ومختلف كليا عن الرواية التي سبقتها...

– لا هذا ليس صحيحاً، إذ لا يمكنني التخلص من ميولي الأدبية وهواجسي جميعها، لكنني أبحث في كل شكل للرواية الأدبية، عن هواجس جديدة تمنحني علامات فارقة مميزة لكل عمل أدبي، أما فيما يخص الشكل السردي، أشعر بأنني ما زلت أسير المتحدث الثاني للسرد ويتعين علي أن ابذل جهداً أكبر من أجل الحديث بصيغة المتحدث الثالث، كما أنني ما زلت خائفا من الالتزام بنمط محاكاة ساخر خاص بي.

الراوي في «الموعظة من سقوط روما» يعد غير مرئي، وهذا أمر مهم جداً، لأنني أردت أن تمتلك الرواية جدولاً زمنياً خاصاً، لا يرتبط بوصف التسلسل الزمني للأحداث التي تجري فيها، كتبتها في تسلسل يناسب زمن قراءتها وكل نهاية فصل، تدعو إلى بداية الفصل المقبل، الأمر الذي يسمح لها بالبقاء خارج التسلسل الزمني للأحداث التي أتكلم عنها.

* منذ أول رواية صدرت لك عن طريق دار نشر «اكت سود» تميزت جميعها بطابع حزين، وهي على التوالي «السر»، «العدو القريب» و«الموعظة من سقوط روما». فما السبب؟

– لا أظن ذلك، صحيح أن الحزن موجود في كثير من كتاباتي، إلا أن علاقة الصداقة والمحبة أيضاً حاضرة بقوة، سواء بين الإخوان في رواية «السر» أو بين البطلين الأصدقاء في روايتي الأخيرة في محاولتهم معا لإحياء البار في كورسيكا.

* Degorce الشخصية الرئيسية في روايتك «حيث تركت روحي»، يظهر مجدداً في روايتك «الموعظة» هل هذه وسيلة لإظهار التناسق في الخيال الرومانسي في الكتابة؟ وهل فكرت مبكراً في منحه هذا الدور في الرواية الأخيرة؟

– في واقع الأمر، ما حدث كان العكس تماما، حيث وضعت مارسيل انتونيتي وهو جد ماثيو في رواية «حيث تركت روحي» وأنا أعلم مسبقا بأنه سيكون الشخصية الرئيسية في روايتي «الموعظة» حينما وضعت الأساس لها، حيث كنت بحاجة إلى شخصية موسوسة بالمرض، عاشت في إفريقيا، وعائلة الكابتن Degorce كانت مناسبة لتوظيفها والاستفادة منها، لذلك يمكنك القول إنني بنيت عالما رومانسياً متكاملاً من عائلة مكونة من ثلاثة أطفال مع أمهم، من دون الأب.



* بين شخصيتي مارسيل وماثيو، هنالك ثلاثة أجيال غائبة، فلماذا حذفت الجيل الوسيط من الرواية؟

– لان هذا الجيل برأيي يبدو غير مثير للاهتمام، فأنا ولدت عام 1968 ولم استطع معاشرة جيل أجدادي الذين ولدوا عام 1900، هذا الجيل الذي ما زلت مفتوناً به حتى الآن، فهم الجيل الحقيقي لكورسيكا وحياتهم وعاداتهم التي أسست للحياة هناك ولم تتغير منذ 400 عام، وبالتالي يعتبرون من العصور الوسطى، جدتي حينما رأت لأول مرة رجلا يعبر القرية مسرعاً على دراجته، ظنت أنه سارق، بما



إن جانبي سترته كانتا ترفرفان بسبب الهواء، بينما ولد جدي في زيليا على بعد 40 كيلو متر من اجاكسيو، ورأى البحر أول مرة حينما بلغ السابعة عشرة من عمره، في الأسبوع نفسه الذي تزوج فيه ورحل إلى داكار.

* أسلوب الكتابة في روايتيك السابقتين أكثر وضوحاً ومباشرة، ويظن الكثير من النقاد إن موعظة القديس اوغسطين عرفت هذا السرد المعاصر في روايتك الجديدة، فما هو ردك؟

– هذا النوع من النقد لا يزعجني على الإطلاق، بل على العكس تماماً، لا بد من إجراء التصحيحات، للوصول إلى النسخة النهائية للرواية، أما فيما يخص موعظة القديس اوغسطين فكانت المحرك والباعث الأساسي لهذه الرواية، ومن دونها لم تكن لمحنة إحياء البار أية قيمة أدبية، فهي الأصل في مشروع الكتابة.

* في «الموعظة من سقوط روما» هل قمت بأعمال لم تتجرأ على القيام بها مسبقاً؟

– بشكل عام أنا سعيد بكل ما قدمت من أعمال أدبية، إلا أن روايتي Un dieu un animal والتي صدرت عن دار نشر اكت سود عام 2009، تعتبر المفضلة لدي، كون مشروعي الأدبي يتجسد بشكل أكثر وضوحاً من غيرها.

لم أعد اكتب سريعاً مثل السابق، حيث أصبحت مهمة الكتابة بالنسبة لي أكثر صعوبة ومشقة، كما تحتاج العبارة إلى بنية قوية ومتماسكة، يستحيل معها إجراء أية عمليات تجميلية، بل إعادة كتابتها من جديد.

* اغلب كتاباتك تتصف بطابع فلسفي أقرب إلى الشك، فما السبب؟

– نعم هذا صحيح، حيث اشعر بأنني أتصرف بشكل يناقض انتماءاتي الفلسفية، وأرى بأن غياب الأمل بالنسبة للكاتب أمر أصعب من وجود المؤمن من دون الله، كما أن الكتابة بالنسبة لي وسيلة لتأكيد الحياة، بالإضافة إلى أنني لا أؤمن بفكرة أن التعلق بالوجود يجبرنا على إيجاد الحياة ممتعة وجميلة.

* هل من الضروري برأيك التدقيق على الأدب بعين الفلسفة؟

– لا، أتمنى أن لا أعاني في يوم من هذا التشوه المهني، حيث اعتمد في أسلوبي إسقاط تعقيد الواقع على الرواية من خلال الفلسفة، حيث لا يظهر القلق الميتافيزيقي إلا من خلال الفلسفة وكذلك جميع وسائل الأدب، ولهذا أحببت أسلوب تيرانس ماليك في روايته «الخط الأحمر» ويعرض فيها للميتافيزيقيا دون التعبير عنها بأسلوب فلسفي.

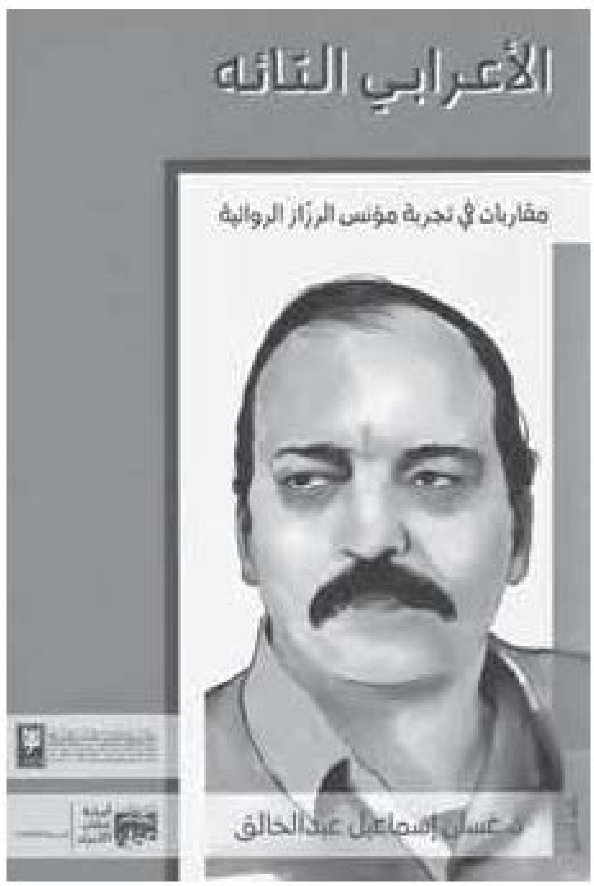
---

* المصدر. Evene.fr

قراءة في كتاب غسان عبد الخالق:

«الأعرابي التائه: مقاربات في تجربة مؤنس الرزاز الروائية»

◄ د. نضال الشمالي



لطالما قلتُ بأنّ النقد الأدبي شراكةٌ معقّدة مع النص، لا يشترط فيها الانتصاف بل تقبل أي نسبة من المشاركة حتى ولو كانت ابتدائية. إن أي ناقد يتورط في التعامل مع أيّ نص لابد أن يصدر عن معرفة ذهنية تقلّ أو تكثر تخوّله خوض غمار النقد لكشف غمار النص.

والجدير بالذكر أن بعض النقاد تبدأ معرفته بالنص رهن دخوله إليه فيتفحص ويتأمل ويستجدي الانسجام مع ما يقرأ لتتأسس معرفته بالنص لاحقاً عند دخوله عالم النص، ونقادٌ آخرون يعرفون النص قبل الدخول إليه والتجوال بين ردهاته، فتتوثق معرفتهم به، لأنهم يصدرون عن معرفة منظمة بأجناس النصوص وايديولوجياتها وأسئلتها، فيتواصلون معه لا يتصلون به ليتحقق مبدأ الشراكة بينهم وبينه، فيتحول نقدهم من توسّل للمعرفة إلى جدل معرفي خلّاق بين فامتين.

والفرق بين الحالتين كبير، فالأولى يكون الناقد معرّفاً بالنص ودليلاً للقراء من بعده يخبرهم بمعالمه ويكشف لهم مضامينه، أما الثانية فنصّ على نصّ، وعلم على علم، مهما كانت حجم المحاولة النقدية، ومهما كانت طريقة نشرها.

وغسّان عبد الخالق يقترب من هذه الأخيرة ويتمثلها في كتابه «الأعرابي التائه: مقاربات في تجربة مؤنس الرزاز الروائية» مدار حديثنا الساعة، إذ ألّف غسان مادة كتابة عبر عقدين من الزمان على شكل مشاركات ثقافية هنا وهناك، إلى أن وصلت حدّ التجانس فيما بينها، فجمعها في كتاب

◄ باحث وأكاديمي أردني

وأضاف إليها ونقّحها ودعّمها بالملاحق والصور والمقدمات، ليضع بين أيدينا مادة خصبة جادة منسجمة يوحّدها مؤنس الرزاز.

من هنا، فإن هذا الكتاب لا ينتظم في مباحثه وفصوله انتظام الأطروحات والبحوث بل ينهج نهجاً حوارياً، لا يخلو من مناجاة نقدية مع النصوص/ نصوص مؤنس الرزاز، بين تلميذ يافع وأستاذ بارع، فلا يضطر غسّان فيه للتنظير وتقديم ذرائع البحث وسننه وقواعده وما قاله السابقون وما سيقوله اللاحقون، متمثلاً القواعد الأساسية لإنجاز مشروع البحث، بل نجد غسّان يتجاوز ذلك إلى مبدأ محاورة النص نقدياً في مستوياته العميقة فقط، في حواشي النص وقواعده الذهنيّة، بعيداً عن أي انشغالات شكلية أخرى.

من باب التعريف، فقد جاء في هذا الكتاب بصفحاته المئة والأربع وعشرين مقسّماً على خمسة فصول يسبقها تقديم ومقدمة وتتبعها خاتمة وملحق. وقد اتخذت هذه الفصول من أعمال مؤنس الرزاز الأولى مداراً لحديثها. ففي الفصل الأول كان الحديث عاماً يتحدث عن تجربة مؤنس عبر مجموعة من رواياته دون تخصيص، أما الفصل الثاني فقرأ مؤنس من منظور سوسيولوجي من خلال روايته «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، والفصل الثالث تابع الحديث عن هذه الرواية ولكن من منظور سيكولوجي، أما الفصل الرابع فكان حواراً مع مؤنس الرزاز كان قد نشره غسّان في جريدة الحياة عام 1991. في حين كان الفصل الخامس مجموعة من المقالات التي كتبها غسّان عن مؤنس الرزاز قبل وبعد وفاته.

والكتاب ضمن هذه التوليفة وحسب وصف غسّان نفسه (كشكول)، يقول غسّان في مقدمة كتابه: «فهذا (كشكول) يزاوج بين الدراسة والمحاضرة والمقالة والحوار، تماماً كما كان يروق لمؤنس الرزاز أن يفعل حينما كان يكتب رواية أو حينما كان يكتب مقالة» ص11. إلا أنني لا أميل إلى هذا الوصف إلا على مستوى الشكل فقط، ففكرة الكشكول لا تخلو من مخاطرة لأسباب عديدة؛ قوامها غياب الانسجام والتكامل بين مفرداته، وتباين المستوى النقدي بين مباحثه واختلاف الأسلوب وتعدد المواقف وتناقضها، وعزوي عن هذه التسمية مردّه إلى أن غسّان فيما ألف وكتب واجتهد ونقد وساءل وحاول قد سبر كل ذلك بحيث إنه جمع خلاصة طريفة عن مؤنس الرزاز اجتهدها غسّان عبر عقدين من الزمان كان حكمها الضياع لولا هذه التوليفة النقدية الناضجة ذات المنهجية العالية والدقة الأسرة.

كل من يحب مؤنس الرزاز روائياً سوف يتوافق مع هذا الكتاب، وكل من يخالفه سيخالف هذا الكتاب، وهذا نقد باتجاهين؛ إذ إن غسّان يحاول إحياء همّ مؤنس الرزاز وأفكاره واتجاهاته دون أن يحاكمها ويقف موقف المحايد منها، إن غسان فيما كتب كان امتداداً لمؤنس الرزاز، فعمد إلى صياغته مجدداً كما أراد مؤنس نفسه، شرح أفكاره ووسّعها ووضّحها وأعاد صياغتها بطريقة يفهمها القاصي والداني، بحيث يظهر مؤنس الرزاز مفكراً وروائياً وشاهداً، فشكّل مؤنس الرزاز المحور الأبرز بل الأوحد فيه، إنه شخصية صاحب الكلمة الفصل، إذ كان كتاب غسّان منبراً لأفكار مؤنس ورؤاه عندما نفَذ إلى جوهر أعماله الأولى سواء من منظور سوسيولوجي أم من منظور سيكولوجي أم من موقف بانورامي.

عنوان الكتاب:

ضمن هذه الرؤية جاء عنوان الكتاب الرئيسي متناسبا جدا مع طرح المؤلف «الأعرابي التائه: مقاربات في تجربة مؤنس الرزاز الروائية»، وكما هو ملحوظ فإن فكرة العنوان الرئيسي مستوحاة من أبرز روايات مؤنس التي ألفها عام 1986 «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، وهي الرواية

التي نالت النصيب الأكبر في تحليل غسّان عبدالخالق في هذا الكتاب. وهو في هذا العنوان يوجّه الأنظار نحو كاتب النص لا النص نفسه، عندما يصف مؤنس الرزاز بأنه الأعرابي التائه، فمؤنس بالنسبة لغسان هو النص كله الذي يستحق القراءة، وما نصوص مؤنس إلا دوالٌ عليه ومتعلقٌ أساسيٌ من متعلقاته الذهنية، وقد تأكّدتُ من هذه الفكرة تماما في تتبعي لطريقة غسّان في تناول روايات مؤنس المبكرة، وفي الفصل الرابع فصل الحوار، وفي الفصل الخامس فصل المقالات، وفي ملحق العمل من صور وشهادات ورسوم، إذ تحضر شخصية مؤنس مسيطرة على مناخ العمل برمته.

عتبة الكتاب:

أما عتبة الكتاب الذي جاء دون إهداء يذكر، فقد اشتملت على الآية 75 من سورة الكهف، منتزعة من سياقها القصصي الأكبر، قصة الخضر عليه السلام مع موسى عليه السلام، ونصّها: «قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا»، وهذه الآية كفيلة باستحضار سياق القصة كاملة بين متحدث شمولي المعرفة ومتحدث إليه جزئي المعرفة، والاستشهاد بهذه العتبة يفتح الباب على غير ما فهم وتأويل، وإن كنت أميل إلى أن المتحدث شمولي المعرفة يوازي مؤنس الرزاز أما المتحدث إليه فهو غسان وربما أنا وأنت ونحن.

سمات الناقد:

امتازت منهجية غسان عبدالخالق في كتابه بالجدية والاتزان، حيث انطلق نحو النص الأدبي بحوارية متدفقة، بعيدا عن أي تنظير، لقد انشغل بالنص أيما انشغال فتقدم نحو أفكاره مناقشاً ومتأملاً وباحثاً، بأسلوب بعث الراحة في نفس القارئ، فشعر بأنه شريك لغسان في فهم هذا المعترك الصعب.

نعم، لقد انشغل غسّان كما أسلفت بالناحية الفكرية للنص، فاستدعى ذلك لغة ممحّصَةً ودقيقةً ومكثّفةً، قُدّمت على شكل خلاصات نقدية محكمة البناء تمثّلت خطاب مؤنس الرزاز الذهني، مستعينا بمناهج نقدية عدة كالتاريخي والاجتماعي والنفسي، وخاصة في الفصول الثلاثة الأولى، مما أقنع القارئ بجدوى ما يقرأ وأنه أمام نص نقديّ يُحاكي النص الأدبي أصالةً وقيمةً. نصٌ هضم الأعمال الأدبية فأعاد بعثها مجدداً. ومن أمثلة ذلك قوله في معرض حديثه عن «متاهة الأعراب»: «يستغرق استعراض المفاهيم مثل (العصبية والباطنية) مساحة كبيرة في المتاهة، بإعادة تجسيدها في شخوص ومواقف ودفعها إلى أقصى حدودها الممكنة» ص 34. أو قوله في السياق نفسه: «وقد حافظ مؤنس الرزاز على انغلاق النص من الخارج، بإيراده هذه الوقائع في معرض السيرة اليومية لحسنين بحيث بدت بعض التفاصيل العابرة في سياق معرفته، وليست مجرد تفاصيل مقحمة على هامش النص» ص35.

وتتواصل هذه اللغة النقدية المحكمة في سياقات البحث دون انحرافات بلاغية تزيينية، ففي معرض حديثه عن سوسيولوجية « متاهة الاعراب»والكلام عن استثمار السياسي والاجتماعي في الرواية، يقول: «ومع أنني لا أقلل من شأن الموهبة والتجربة الذاتية للسارد إلا أنّ ما أود تأكيده هنا هو أنّ هناك من تصفّح أغلفةً وعناوينَ والتقطَ مصطلحاتٍ متفرقةً ثم أعاد انتاجها في (كولاج) روائي وهم الأغلبية الذين استمرأوا الانزلاق على سطح المرحلة، وهناك من عانى فعلا وقرأ كثيراً وبعمق ثم أعاد إنتاج ذلك كله في خطاب روائي وهم الأقلية الذين لم يدخروا وسعاً لتشخيص المرحلة تشخيصاً فكرياً رفيع المستوى من خلف قناع الراوي»ص62. وهذا مثال على اللغة النقدية المكثفة الدالة ذات البعد الإيحائي.

كما لا يغيب المصطلح النقدي عن نقد غسان عبدالخالق، بل هو حاضر وفي مكانه دائما، ومن المعلوم أن التوظيف الاصطلاحي مكلف معرفياً ومحفوف بمخاطر جمّة، لكنه عند الناقد الجيد سلاح جيّد، وقد أكثر غسان من حشدها من قبيل: الاغتراب، الاستلاب، المفارقة، الآخر، الانفصام، الاستدعاء، استعادة الذات... وقد ساعدت مثل هذه المصطلحات على الخلوص إلى أحكام نقدية سديدة تدلّ على عمق الرؤية وشموليتها، ويتمّ ذلك باختصار وتكثيف، ومن هذا قوله:

- ص15: «ينظر إلى تجربة مؤنس الرزاز على أنها المؤشر الحاسم على تحطّم بنية الرواية التقليدية في الأردن».

- ص16: «فمنذ ثلاثة عقود والرواية تستمد مبررات انتاجها من المشكل السياسي».

- ص18: «لقد اقتضت تجربة مؤنس الرزاز التوغل في تاريخ الفجيعة».

- ص18: «رواية جمعة القفاري حققت في إطار التفاصيل قطعاً ملموساً مع التجارب السابقة»

387 ص36: «إن الاستغراق في كتابة الهم القومي قد استنفد جلّ الجهود الروائية في الأردن، على حساب الهم المحلي الخاص الذي يمتح من تفاصيل المكان والهموم الصغيرة للإنسان أهم عناصره».

- ص41: «إن إحدى السمات التي ميّزت مؤنس الرزاز في ثلاثيته (إحياء...، كاتم...، المتاهة..) هي الاعتناء المفرط ببناء العالم الجوّاني للشخوص على حساب الوقائعية الزمكانية التي استعادت دورها على نحو ما في (جمعة القفاري) وتعاظمت في (الذاكرة المستباحة)».

مثل هذه الأحكام وغيرها تخرج القارئ من حالة المتابعة إلى حالة المشاركة، فهي أحكام تستدعي التأمل والتحقق، ومن ثم الاتفاق أو الاختلاف وهذا ضروري جداً. إن من بدهيات النقد أنه تصدير بارع للأزمة من النص إلى القارئ عبر الناقد. ومما لا يمكن تجاوزه نقدياً في هذا الكتاب قدرة كاتبه على نمذجة الشخوص الروائية وترميزها وتحويلها إلى قيمة أو فعل أو مفهوم يخدم التوجه الفكري للنص، ويختزل العمل إلى جملة من الأفعال والرموز الثرّة التي تمتلك قدرة عجيبة على كشف عالم مؤنس المعقد.

الأعرابي التائه بين التجربة الروائية والفكرية :

علينا أن نقرّ بأن قراءة مؤنس الرزاز أمر مرهق وعسير، وتحتاج إلى تحضير واطلاع ودراية ، حيث لا تكفي المعرفة وحدها بفن الرواية لخوض غمار عالم مؤنس الروائي، بل إن الأمر يلحّ على إعداد فكري ايديولوجي قومي ممتد لمحاولة التلاقي مع نصّ مؤنس الرزاز، لأن مؤنس لم يكتب دعما للأدب بقدر ما كتب دعما لفكره وقوميته، لقد اتخذ من الرواية قناعاً ومنبراً، وهنا تكمن الإشكالية، لأن غسان اجتهد على الرغم من أن فكر مؤنس قد انهكه وأصابه باتباع، فالإطار الفكري لأعمال مؤنس بهرت غسان حدّ الانسياق خلفها متأملا وشارحاً ومفسراً، فأعاد صياغتها وربطها بالواقع العربي المتهاوي، إلى حدّ قاده إلى إهمال المقولة الفنية لروايات مؤنس، بل قدم نقدا ايديولوجيا لا يبرز خصوصية الرواية بوصفها أدباً ولا النقد بوصفه نقداً، لقد حضر مؤنس في نقد غسان مفكرا قبل أن يحضر أديباً، وكأن المفكر أعلى مكانة من الأديب، مؤكداً على فكرة أن الرواية عند مؤنس قناع يروج من خلالها أفكاره وتوجهاته.

كما تضمن الفصل الرابع مقابلة عميقة الطرح مع الراحل مؤنس الرزاز نُشرت في الحياة عام 1991 لتؤكد هذه الفكرة،

فمؤنس لم يكن يتحدث فيها بوصفه روائياً فحسب، بل مفكراً وربما ناقداً قبل أن يكون روائياً، يقول غسان في ذلك: «مؤنس الرزاز، إذن، لا يتردد في الإفصاح عن المحركات الفكرية لعالمه الروائي، ولا يتردد في اقتباس مقاطع فكرية مطوّلة لمفكرين محدثين، أو في المواءمة بين هذه المقاطع الفكرية محوّلا متاهة الأعراب إلى مختبر فكري يمور بين هذه المقاطع ظاهراً، لكن المقولة الرئيسة التي ظلت تستبطن هذا المختبر في الواقع هي المقولة الخلدونية بخصوص العصبية، وهي المقولة التي استهل بها المتاهة وقدّمها على مقولة الوعي الجمعي ليونغ وعلى مقولة العصر ما بعد التكنولوجي لبريجنسكي» ص51. حتى تقديم د.عمر منيف الرزاز لهذا العمل لم يخلُ من إشادة بقدرة الكاتب على الإمساك بالخيوط التي شكلت مؤنس الحالة: الروائي، المفكر، الإنسان، الموقف، فضلاً عن استثمار غسّان عبد الخالق للكثير من مقولات مؤنس نفسه في المقابلة المدرجة في الفصل الرابع.

من هنا، أرى أن العنوان الفرعي لهذا الكتاب يحتاج إلى تعديل ليصبح «مقاربات في تجربة مؤنس الرزاز الفكرية». أما على مستوى النصوص المدروسة فهناك تناقض بين العنوان الفرعي والروايات التي عولجت، إذ اقتصر حديث غسان على خمس روايات فقط من أصل اثنتي عشرة رواية لمؤنس، مولياً رواية «متاهة الأعراب» نصيب الأسد من اشتغاله النقدي، وعلى هذا المستوى نفسه فقد أقرّ غسان بأن مؤنس اهتم في رواياته الثلاثة الأولى بالمنجز السياسي الفكري وبعد هذه الروايات انتقل إلى مرحلة التفاصيل العمّانية اليومية في «جمعة القفاري» و«الذاكرة المستباحة»، إلا أن الكتاب لم يحفل بهذه النقطة الأخيرة، بل تمترس عند الخيار الفكري فقط.

أما موضوع الفصل الخامس مقالات كتبها غسان عن مؤنس فلم أرَ فيها إلا ملاحق عامة لا ترقى لأن تسمى فصلا لعدم تناسبها مع عنوان الكتاب، مع اعترافي الكامل بقيمتها الحقيقية في سياقاتها التي كتبت من أجلها، كما أسجل اعتراضاً آخر على طبيعة الخاتمة التي ارتضاها غسان لكتابه، حيث جاءت على لسان مؤنس نفسه وهو مقال كان قد كتبه مؤنس بعد أحداث 11 ايلول 2001 يصف به كيف اكتشف غسان تنبأه بوقوع هذه الأحداث بطريقة لا تخلو من طرافة، فالخاتمة في ظني لا تتناسب وجدية العمل النقدي الذي بدأه غسان، إذ كنا ننتظر كلمة فصلا في سياق المشروع الفكري الكبير لمؤنس الرزاز.

خاتمـة:

ولكن يبقى السؤال الأبرز: هل قدّمت هذه الدراسة جديدا؟ أقول بثقة: نعم، قدّمت الجديد الذي لا أعرفه عن عالم مؤنس الرزاز الفكري والأدبي وأضافت لديّ الكثير عن عَلَم روائي كبير، إذ ركّز على أعمق ما كتبه مؤنس، إنها على قِصرها دراسة عميقة في فصولها الثلاثة الأولى قل نظيرها بين من درسوا مؤنساً، لقد كانت دراسة آسرة لقارئها الذي لو أعاد قراءة أعمال مؤنس فلن يستطيع مبارحة افكار غسان لأنها قارة في المستوى الذهني للعمل وهو مستوى يصعب تجاوزه.

لقد شكّل كتاب «الأعرابي التائه» للناقد الحاضر غسّان عبدالخالق في وجه من وجوهه شهادة إبداعية لمؤنس الرزاز نفسه بقلم غسان نفسه، وأنا واثق كل الثقة بأن مؤنس لن يعارض ما جاء فيها لأن غسان أحدث تكاملاً ذهنياً معه، لقد شعرت في لحظة من لحظات القراءة بأن غسان انسلّ رويداً رويداً مما يكتب حدّ الغياب، لنبصر بعد ذلك مؤنساً وقد تمثل لنا بشراً سوياً.

أدب المرأة في الأردن.. قراءة وتوثيق

نزيه أبو نضال

قبل الحديث عن أدب المرأة في الأردن، وعن تقدمه الاستثنائي، لا بدّ من بعض التوضيحات السريعة:

أولاً: حين نتحدث عن الأدب في الأردن فإن ذلك لا ينطوي بالنسبة لنا على أية خصوصية محلية معزولة، بل عن جزء من ظاهرة عربية، بل كونية شاملة، وليس الأردن سوى نموذج متقدم في هذه الظاهرة، ويمكننا تأريخ هذا الحضور الاستثنائي للمرأة بمرحلة تسعينيات القرن الماضي، وتحديداً بعد قمة بكين (1995) حيث تفجرت قضية المرأة في كل مكان من العالم تقريباً، وخصوصاً في وطننا العربي.

وبفعل جملة هذه التراكمات وغيرها كان أن انفجرت الكتابة النسوية، وأصدرت المطابع آلاف العناوين في مختلف أنواع الكتابة الإبداعية: قصة، رواية، شعر، نص، سيرة، مسرح، دراما تلفزيونية، نقد.. الخ.. هذا بالطبع عدا البحوث والدراسات الاجتماعية والفكرية.. وكذلك إسهامها في مختلف أنواع الفنون الأخرى، ويكفي أن نقارن ما أصدرته المطابع في الأردن وحدها، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين حتى يتجلى هذا الأمر بوضوح. وقد ترافق انفجار الكتابة النسوية وتقدمها بمتواليات هندسية (2.4.8) مع تطور ملحوظ في الكتابة الذكورية، وإن بمتواليات حسابية (3.2.1).

ثانياً: إن مثل هذا الانجاز الإبداعي الهائل الذي حققته المرأة، كمّاً ونوعاً، ما كان ليتحقق لولا توفر الأساس المادي لهذه الانطلاقة، وذلك من خلال نزول المرأة الواسع إلى ميادين العلم والعمل.. فكان أن امتلكت بالضرورة حريتها العقلية والاقتصادية معاً، وصارت قادرة بالتالي على التعبير إبداعياً عن المرأة الجديدة في الأردن، كما في الوطن العربي، واقعاً وطموحاً، رغم بعض المؤشرات المعاكسة.

ثالثا: حين نتحدث عن أدب المرأة فنحن لا نقيم سور صين عظيم مع أدب الرجل، ولكن لا بدّ من أن نلحظ خصوصية الابداع النسوي، بفعل خصوصيات تكونها الاجتماعي والثقافي والتاريخي، وخاصة البيولوجي، حيث دلت آخر العلوم الحديثة عن وجود اختلافات نوعية في تكوين المخ نفسه بين المرأة والرجل، فالمرأة تنتمي إلى الزهرة إلهة الحب والجمال.. فيما ينتمي الرجل إلى المريخ إله الحرب، كما يقول عنوان كتاب د. جون جراي، ولكن هذا يحتاج لحديث خاص، أي أن هذا المختلف لا ينتج متشابهاً، إلا عند التقليد، ولهذا نقول أن الكاتبة العظيمة تكتب أدباً نسوياً.. فيما الكاتبة الرديئة تكتب أدباً ذكورياً.

والآن دعونا نعاين المنجز الإبداعي النسوي توثيقاً وتحليلاً، وبما يسمح به الوقت المتاح لهذه المساهمة، وسنبدأ بالشعر فهو ديوان العرب الذي ظل لمدة ألفي عام سيد الآداب جميعاً، قبل أن تطيح الروايةُ بعرشه، والرواية، كما تلاحظون، أنثى.. فيما الشعر ذكر، وكاتباتنا هن حفيدات شهرزاد سيدة الحكّاءات، وهازمة شهريار.

الشعر:

في دراسة ببيليوغرافية قمت بها حول الشعر النسوي في الأردن (1949 - 2011)، تبين أن مساهمة الكاتبات الأردنيات في مجال الشعر، بلغ ما مجموعه 307 دواوين شعرية، وذلك على النحو التالي، ولاحظوا اطراد المتواليات الهندسية: بين عامي 49 و 69 صدر 20 ديواناً، أي بمعدل ديوان في كل عام،

ناقد أردني.

وبين عامي 70 و 79، صدر 29 ديوان أي بمعدل 3 دواوين في كل عام، وبين عامي 80 و 89 صدر 52 ديوان أي بمعدل 5 دواوين في كل عام، ليرتفع الرقم، مع انفجار الكتابة النسوية في التسعينيات (90 إلى 99)، إلى 82 ديوان، أي بمعدل 8 دواوين في العام، ثم ليقفز بين عامي 2000 و 2009 إلى 103 دواوين أي بمعدل أكثر من 10 دواوين في العام، وقد استمر هذا المعدل في عامي 2010 و 2011، (تتوفر لدى الباحث توثيق ببليوغرافي عنها، كما عن المنجز الروائي والقصصي والنقدي).

وإذا كان الجيل الشعري المؤسس قد قدم لنا أسماء: ثريا ملحس، فدوى طوقان، سلمى الخضراء الجيوسي، سلوى السعيد، أمينة العدوان، مي صايغ، هيام دردنجي، فإن الجيل الحالي قدم لنا شاعرات محدثات: مها العتوم، نبيلة الخطيب، رانه نزال، زليخة أبو ريشة، نوال العلي، نضال حمارنة، مريم الشريف.. غير أن الحراك الشعري النسوي، ورغم تميز بعض الأصوات فيه، لم يتقدم، نوعاً، قياساً لبقية الأنواع الأدبية والفنية، بل فقد بنسبة كبيرة منه حق انتسابه لهذا النوع الشعري.. فلسنوات قليلة حافظ الشعر والسرد على حدود واضحة بينهما.. فبعد أن ظلت اللغة هي العالم الأثير للشاعر، بظلالها وانزياحات مفرداتها وايحاءاتها ومجرداتها وكمائن المعنى فيها، رحنا في زمن العولمة ومنوعات التجنيس الأدبي والفني نشهد ظاهرات جديدة.. حيث غادر الشعر، أو نسبة كبيرة منه تفعيلات الخليل إلى ما يسمى بقصيدة النثر أو نحو الفكرة.. حيث تبريد اللغة، بعيداً عن وهج الشعر واحتداماته العاطفية.. وقد تسيدت قصيدة النثر المسماة بقصيدة المرأة المشهد الشعري الآن.. فبين 2115 قصيدة، جرى بحثها، وفق د. ميّ عمر نايف، عن شعر المرأة الفلسطينية، بلغت نسبتها 60.66 % بينما وصلت قصيدة التفعيلة إلى 33.75 % فيما لم تتجاوز قصيدة البيت، أو ما يعرف بعمود الخليل الفراهيدي الـ 5.6 % وهذه المقاربات اشتملت على عدد كبير من الشاعرات الأردنيات من أصول فلسطينية، كما تؤشر للنتاج الشعري للمرأة الأردنية..

الرواية:

إذا كانت اللغة هي عدة للشاعر، فإن عالم التخييل ومتعة الحكي والمشوقات الشهرزادية هي عدة السارد أو الراوي. وننوه هنا إلى أننا اعتمدنا توثيقيا السير الأدبية ضمن النوع الروائي، وهذا ما سبق واعتمده الناقد الكبير إحسان عباس، لأن السيرة هي رواية صاحبتها. والآن ماذا تقول الأرقام ؟

لم تصدر الروائياتُ في الأردن حتى العام 1970 سوى رواية واحدة، عام 1957، هي رواية «فتاة النكبة» لمريم مشعل، فيما صدرت بين عامي 70 و79، 14 رواية فقط، ولكن لم تصدر منها في عمان سوى 4 روايات، منها 3 لجوليا صوالحة التي يصعب إدراجها كفن روائي بل كتوثيق ببليوغرافي فقط، وروايتان في القدس.. بينما صدرت الروايات الثماني الأخرى في كل من بيروت والقاهرة وطرابلس ليبيا.

وبين عامي 80 و 89 لم يتحسن الحال حيث صدرت 15 رواية فقط، أي بقي المعدل 1.5 رواية في العام، ولكن صدر نصف روايات الثمانينيات في الأردن، أي 7 روايات. وهذا مؤشر إيجابي لحضور إبداعي أولي.

والآن لاحظوا ما حدث مع انفجار التسعينيات: بين عامي 90 و 99 بلغ عدد الروايات الصادرة 32 رواية، أي أكثر من 3 روايات في العام، صدر منها 20 رواية في الأردن. أما في الألفية الثالثة بين 2000 و 2009 فصدر 58 رواية، أي حوالي 6 روايات كل عام، منها 36 رواية في الأردن، ولكن مغترباتنا طبعن منها في المهجر 7 روايات!، وبعضها بلغات أجنبية. وفي العام 2010 وحده صدرت 17 رواية، فيما لم نستكمل من العام 2011 سوى تسجيل 6 روايات.

ولكن الرواية في جزء منها غادرت في زمن لاحق عالم الرواية الجميل، ومشوقات الحكي فيه، إلى لعبة اللغة والتجريد وتهاويم الشعر.. هكذا بدأت لعبة التجنيس تترك بصماتها على السرد الشهرزادي. ورغم ذلك حافظت الرواية النسوية على سوية متقدمة، وخاضت إلى جانب التجريب الفني محاولات مدهشة

في الكتابة التاريخية والاجتماعية، كما في فن السيرة والرحلات وعوالم الفانتازيا.

ولعل من أبرز روائياتنا: سميحة خريس، سحر خليفة، ليلى الأطرش، زهرة عمر، غصون رحال، فيروز التميمي، فاديا الفقير، رفقة دودين، ليلى نعيم، سلوى البنا، كفى الزعبي. وهنا يمكن أن نسجل باطمئنان أن قامة بعض الروائيات في الأردن لا تطاول مثيلاتها العربيات فحسب، بل تطاول المنجز الروائي العالمي كذلك.

القصة القصيرة:

في حقل القصة النسوية القصيرة، كما في غيرها من الأنواع الأدبية، فإن قراءة المشهد التوثيقي الببليوغرافي يساعد في معاينة هذا النوع الأدبي، من ناحية الكم، كما يقيس مدى اطراد تقدمه، وبعد ذلك يمكن الدخول إلى المضامين والتقنيات والمستويات.

في الأردن جاء صدور أول مجموعة قصصية عام 54، ولكن حتى العام 72 لم يكن قد صدر سوى 8 مجموعات قصصية، ولم تكن السبعينيات أفضل حالاً حيث لم تصدر سوى 4 مجموعات، أي أنه لم تصدر خلال 27 سنة سوى 12 مجموعة قصصية. مع بداية الثمانينات بدأت القصة القصيرة بالتحرك فسجل في الفترة من 81 إلى 89 صدور24 مجموعة، أي بمعدل أقل من مجموعتين ونصف في العام.

مع انفجار التسعينيات تسيدت القصة القصيرة المشهد الإبداعي في الأردن.. ففي الفترة بين 90 و 99 صدرت 72 مجموعة قصصية، كما صدر نفس العدد في الفترة من 2000 إلى 2009، أي بمعدل صدور أكثر من 7 مجموعات في العام. وقد بلغ عدد المجموعات القصصية الصادرة حتى نهاية 2010 أكثر من 308 مجموعات.

ومن أبرز المؤسسات لفن القصة القصيرة يبرز اسم سميرة عزام وتريز حداد وهدى صلاح وسميحة خريس، ومع انطلاقة الثمانينيات حضرت هند أبو الشعر وسهير التل وسلوى البنا وانصاف قلعجي وزليخة أبو ريشة ورجاء أبو غزالة وسامية عطعوط، وسحر ملص، ومعظم هؤلاء القاصات تواصلن مع انفجار موجة التسعينيات إلى جانب: بسمة النسور، جميلة عمايرة، حزامة حبايب، جواهر الرفايعة، بسمة النمري، مجدولين أبو الرب، خلود جرادة، أميمة الناصر، منيرة صالح، منيرة شريح، مريم جبر، مريم عويس، هدى فاخوري، حنان بيروتي.

ويعزى هذا الحضور الطاغي للقصة النسوية القصيرة أكثر من سواه في الأردن إلى أسباب متباينة، ذلك أن القص والحكي هو الميدان الأثير للمرأة عموماً، منذ شهرزاد مروراً بأزمنة الجدات، كما إن القصة القصيرة تقوم على كشف الموقف أو تفجير اللحظة ورصد السلوك أو الشعور، وربما الإمساك بهاجس أو بحلم أو بإحساس داخلي مبهم وضاغط. وهذه حالات تتيح القصة القصيرة فيها فرصةً للبوح الموارب، وللإيحاء الرمزي، وللجرأة المحسوبة التي تشكل الحد الأعلى لمجتمع محافظ، من ناحية، والحد الأدنى لكتابة أنثوية تريد تجاوز هذا الواقع والتمرد عليه من ناحية ثانية. ذلك أن البوح الجريء والمحسوب لا يتيحه الشعر المجرد حيث عالم الكلمات وانزياحات اللغة إلا بحدود، فيما يصعب التعبير عنه في الرواية التي تتطلب الإيغال في التفاصيل، وحيث الشخصية (البطلة) تحمل على الغالب سيرة كاتبتها، مما يثير الكوابح الاجتماعية أو قد يأباه الحياء، فيكون الخلاص على هيئة قصة تحكي ولا تقول، تومئ ولا تصرّح، تؤشّر ولا تبوح.

في النقد:

صدر أول كتاب في النقد النسوي الأردني عام 1955، وهو «عشر نفوس قلقة». وكان علينا أن ننتظر سبع سنوات لصدور الكتاب الثاني عام 62، ثم بعد سنتين صدر كتابان، ومثلهما في عام 70، وهذه الكتب جميعها هي لثريا ملحس وكلها صدرت في بيروت، وفي بيروت كذلك صدر عام 1974 كتاب سلوى الخماش حول عقلية الخرافة، ويسجل لأمينة العدوان طباعة أول كتابان في النقد النسوي، صدرا في عمان، عام 76 .. فيما طبعت سلمى

الجيوسي عام 77 كتابها حول اتجاهات الشعر، في بريطانيا. وهكذا لم يصدر من عام 55 حتى عام 81، وخلال 26 عاماً سوى 10 كتب نقدية. (تذكروا أنه في نفس الفترة تقريباً، لم تصدر سوى 12 مجموعة قصصية و14 رواية، أما الشعر فكان افضل حالاً حيث صدرت 49 مجموعة شعرية، وبما يؤشر إلى تواضع المشهد الإبداعي النسوي، حتى نهاية السبعينيات، كماً وكيفاً) في الثمانينيات (81 إلى 89) صدر 9 كتب فقط، أما مرحلة التسعينيات فلم نشهد انفجاراً في حقل النقد شبيها بالأنواع الأدبية الإبداعية الأخرى.. ففي الفترة من 90 إلى 99 لم يصدر سوى 13 كتاباً. كان على الوعي النقدي أن يراكم اختمار العملية الإبداعية قبل حدوث الانفجار النقدي الكبير في الألفية الثالثة حيث ارتفع الرقم من معدل كتاب في العام إلى معدل 4.5 كتاب في العام حيث صدر (بين 2000 و 2009) 45 كتاباً. وقد طبعت جميعاً في الأردن، عدا ثلاثة كتب. مما يعني أن الحركة النقدية النسوية وجدت حاضنتها أخيراً! فأعطت كثيراً.. فكان أن بلغ عدد الاصدارات لنقدية حتى العام 2011 أكثر من 100 كتاب.

ومن بين الناقدات تبرز أسماء: ثريا ملحس، أمينة العدوان، رفقة دودين، تهاني شاكر، هيا صالح، مريم جبر، زليخة أبو ريشة، امتنان الصمادي، رزان ابراهيم، أماني سليمان، أروى عبيدات.

وإلى جانب ذلك قُدم عدد كبير من الأطروحات الجامعية في حقل النقد الأدبي. وثقنا منها ما يزيد على 62 اطروحة ماجستير ودكتوراه، في مختلف اللجامعات الأردنية، وبما يبشّر بمستقبل واعد للحركة النقدية النسوية في الأردن، خاصة وقد لاحظنا رجعة مباركة إلى مناهج النقد العربي القديم لدى روادنا المؤسسين في عصور الخلافة العربية، وبما يحقق صياغة جدلية بين الأصالة والمعاصرة.. بين الشرق والغرب.

ومع النقد الأدبي صدرت مؤلفات تتناول قضايا فكرية واجتماعية لـ: سهير التل، سلوى العمد، سلوى الخماش، خديجة حباشنة وغيرهن.

وفي حقل الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، كما في العديد من المواقع، جرى اكتساح واسع للمرأة، ويكفي أن نشير إلى أن عدد الإعلاميات والعاملات في التلفزيون عام 1968 كان 25 فقط، ارتفع عام 1979 إلى 227 وقس على ذلك.

وفي المسرح الأردني تبرز، عدا الممثلات، أسماء الكثير من المبدعات تأليفاً وإخراجاً: مارجو ملاتجليان، مجد القصص، سوسن دروزة، كفاح سلامة، ميسون حنا، لينا التل، هيا الحسيني، بسمة النسور، سميحة خريس، هند أبو الشعر، روضة الهدهد، فيسنا مشارقة، حياة الحويك عطية، نادرة عمران، نهلة الزق الجمزاوي، غادة سابا، وفي الدراما التلفزيونية فكتوريا عميش.

ولا شك أن الفنون التشكيلية مثلت حقلاً رياديا مبكراً لإبداع المرأة في الأردن، ففي معرض جماعي أقيم في قاعة أمانة العاصمة في عمان، في كانون الثاني سنة 1960، شارك فيه 67 فناناً، كان بينهم 29 رسامة، أما معرض الرسم والنحت الذي أقامته الأمانة العام 1963 فقد ضم 27 فناناً بينهم 17 فنانة. ومن الفنانات التشكيليات نذكر: الأميرة وجدان العلي، فخر النساء زيد، هيلدا حياري، هند ناصر، إنصاف الربضي، أوفيميا رزق، بسمة النمري، منى السعودي، سهى شومان، سامية الزرو. وإلى جانب الفنون التشكيلية والنحت تقدمت المرأة في العديد من الفنون المجاورة ومن بينها الموسيقى والرقص واللباس التراثي والتطريز والنقش وإحياء فن الفسيفساء.. الخ.

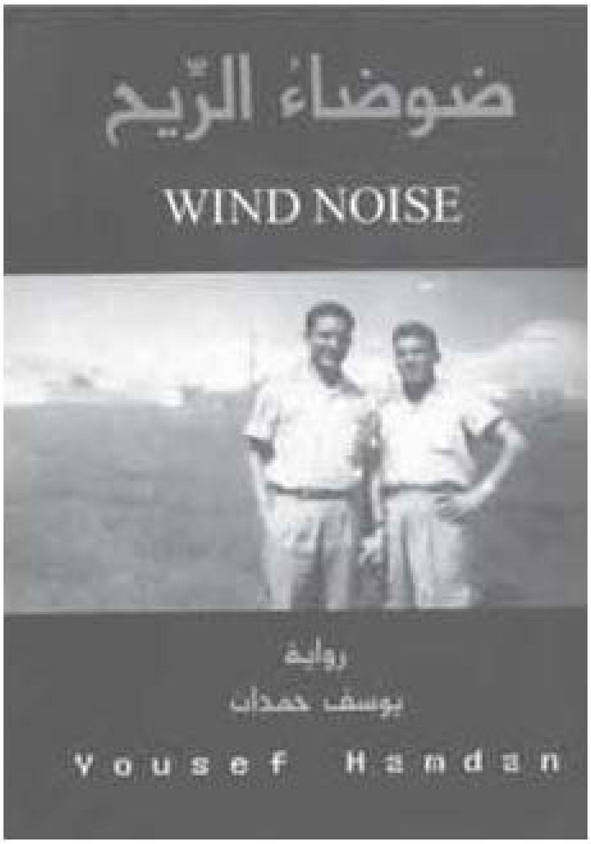
كما صدرت في الأردن، منذ منتصف الثمانينيات ثلاث مجلات جادة تعنى بقضايا المرأة وإبداعاتها: مجلة المرأة العربية ومجلة تايكي ومجلة الروزنا.

وكلمة أخيرة: إن المشهد الإبداعي النسوي في الأردن يتقدم باطراد شكلاً ومضموناً، رغم بعض مظاهر وظواهر الردة السلبية المضادة، إلا أن الخلاص لن يأتي إلا بأن نرتد لتراثنا العظيم وبما يشبه رجعة القوس إلى الوراء، كي ينطلق السهم إلى الأمام أبعد! ومنفتحاً على كل ما في الحضارة الإنسانية من نبل وعلم وإبداع.

الرؤية التاريخية في رواية «ضوضاءُ الرِّيح» ليوسف حمدان

العلاقة بين المتخيل السردي والسيرة الذاتية

نضال القاسم



تمهيد:

ككل مرة يذهب يوسف حمدان بعيداً في تجريبه وتفرده في الصنعة الإبداعية، مؤكداً ممكناته وعلو كعبه في الكتابة...

فقد شاءت الأقدار أن ألتقي به في أعماله الشعرية، وأعماله النقدية... لأعاود اللقاء به في مجموعاته الشعرية والقصصية الموجهة للأطفال... وها أنذا ألتقي به في روايته الجديدة «ضوضاءُ الرِّيح» الصادرة مع مطلع العام الجديد 2012، مادّاً الأوصال إلى الأرض ومتحسساً الفضاء الفلسطيني في بحث عن بداية جديدة لمصيره، مؤكداً إخلاصه لإحداثية المكان (فلسطين) الحاضن لبشره، وجغرافيته، وطبيعة ثقافته، مكونات ترسم سحنات فلسطين الظاهرة منها والباطنة، بذلك كان بطله في الرواية هو المكان الفلسطيني والعربي بتحولاته، وانكساراته، وانتصاراته في الفترة ما بين (1948-1978)...

... ويمكن القول إن رواية «ضوضاء الريح» تحفل بسمات عديدة وبصور روائية رفيعة عمل الكاتب على تصويرها بالاعتماد على وصف دقيق يلغي المسافة الفاصلة بين النص والقارئ بشكل يجعله وكأنه أمام لقطات سينمائية بحيويتها وألوانها وأيضا بأصواتها... وانسجاماً مع هاته الرؤية نستطيع فهم صورة فلسطين في رواية «ضوضاء الريح» ما بين الواقع النصي والمتخيل الروائي ومن ثمة إدراك طبيعة معالجة الروائي يوسف حمدان لسيرته الذاتية وفي الآن نفسه معالجة تجربة ذهنية مشوبة برائحة تأمل نقدي عميق لتاريخ وفن الرواية.

كاتب أردني

أحداث الرواية تبدأ في النصف الثّاني، من أربعينيات القرن الماضي، حيث يرصد فيها الراوي صور الحياة المختلفة في فلسطين قبيل الاحتلال الإسرائيلي بفترة وجيزة، فيشد ترحاله ـ منذ الصفحة الأولى ـ نحو بلدته القديمة «إذنبة» ليكشف للمتلقي عبقها التاريخي دون تجميل طالما أن لهذه الحياة جمالياتها وطبيعتها الخاصة التي ترتقي إلى مستوى يعلو على الراهن والمحلي، بإنسانيته التي يجسّدها السارد في جوانب مختلفة من حياته، ليس من أجل التغني بأمجادها، أو كشف بطولتها المطلقة، أو الحديث عن ذاته...، بل من أجل تصوير حياة عائلية، وفق أسلوب سردي يبتعد عن الترميز والتلغيز...، فيأتي السارد بشكل تفصيليّ، على ذكر البنية الاجتماعية المعقدة للمجتمع الفلسطيني،... وهكذا تدور أحداث الرواية وتتشابك وتتعقد مع الحياة الاجتماعية للأرياف والمدن القريبة والجنود المحتلين والفقر والبؤس والاضطهاد والانتهاكات، والقهر الذي تمارسه القوات المحتلة إزاء أهالي المنطقة...

التجنيس:

بدءاً بإمكاني أن أقول: إن جماليات الرواية عند يوسف حمدان غدت أكثر اتساعاً وتساهلاً مما نتصور أو يتصور الوعي النقدي الجمالي المعني بفنية الرواية من عدمها، ولسنا هنا بالطبع في وضع المصادرة الجمالية لرواية حمدان،لكننا نظن أنه كان يقتصد كثيراً في استخدام عناصر الرواية، ولا يكاد يستخدم من العناصر السردية أكثر من كتابة حكاية أو تاريخ، أيضاً هناك صراع فعلي في رواية حمدان بين الخيال والحقيقة، إذ بإمكان روايته كلها أن تكون وجهاً من وجوه الواقع أو التاريخ أو الحقيقة أو السيرة، وهنا تغدو الكتابة السردية ذات هدف غير روائي، وإن لبست ثوب الرواية...؟!

في ضوء ما سبق، يمكن أن نطرح السؤال الأكثر جدلاً عند الحديث عن رواية يوسف حمدان، وهو ببساطة: هل ما كتبه يوسف حمدان يندرج تحت رواية فنية أو غير فنية ؟!... ثم ما معايير جماليات الرواية إن كان ما كتبه رواية أو العكس؟!!

وعلينا أن نعترف أن هناك مشكلة فعلية تواجهنا عند تجنيس ما كتبه يوسف حمدان في هذا السياق الذي أنجزه سردياً: هل هو رواية ؟! أم رواية سيرية؟! أم سيرة ذاتية مموهة ؟! أم تداعيات الذاكرة الشخصية والفكرية بين السارد والبطل؟ أم الدراما والوثائقية والسرد العادي والمألوف على الطريقة الكلاسيكية...؟!

إذن...، بإمكاننا أن نتحدث عن رواية حمدان بصفتها لبست ثوب الرواية، وأنها ابتعدت كثيراً عن جماليات الرواية الإشكالية أو الجديدة أو الفنية، ومن هنا امتزج التاريخ الاجتماعي والسيرة الذاتية أو الثقافية للفرد والمجتمع وفن الرواية في إطارها العام بعضها مع بعض، فتشكلت الرواية من منظور سردي تقريري أو وصفي، يثير القراء العاديين، ولا يشكل علامة جمالية إشكالية عند النقاد الجدليين، وهي رواية تقوم على السرد التتابعي التاريخي الشخصي أو العام، ولعل خاصية التوصيف أو الوصف هي الأبرز في تحويل السردي التاريخي إلى وصفي للمكان والأشخاص والأحداث، وهذا ما يجعل الرواية تقوم على نمطين سرديين يريح أحدهما الآخر ويتداخلان معاً، وفيما عدا ذلك لا يقدم حمدان تقنيات سردية أخرى ذات أهمية.

«ضوضاء الريح» بين المادة التاريخية والإخراج الروائي:

ربما تكون رواية يوسف حمدان أقرب إلى الرواية السيرية بمفهومها السردي العام، أو أنها رواية مشبعة بالسيرة الذاتية والمحلية، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن حمدان بإمكانه أن يجعل من السيرة الذاتية للذات والمجتمع والعالم كتابة ممتدة في كتب عديدة؛ مستغلاً بذلك انفتاح الرواية، بصفتها نصاً سردياً أو حكائياً، وإمكانية استيعابها لكل ما يمكن وصفه أو سرده في الحياة، على اعتبار أن الإطار العام للرواية، بإمكانه أن يكون نصاً مفتوحاً، يستقبل الأجناس

الأدبية والمعرفية والمعيشية بكل سهولة ويسر؛ حيث تغدو الرواية حياة شاملة، بغض النظر عن إمكانات تفعيل فنيات الرواية وجمالياتها، ما دامت تحرص على التوصيل.

... ومهما تكن درجة الكتابة السيرية في رواية حمدان؛ فنحن في المحصلة معنيون بالتعامل معها على أساس أنها رواية؛ لا بدّ من أن تترفع ولو معنوياً على واقعية الحياة وسيرتها في لحظة البحث عن أدبية النص وشعريته السردية بغض النظر عن واقعيته أو تخيّله.

لقد أعاد حمدان في روايته تقريباً تركيب المجتمع الفلسطيني من جديد، فصنع رواية مفارقة للرواية الواقعية التسجيلية، صنع حبكة متشابكة ومعقدة، وقد برع في الصياغات السردية التي تدفع الحدث وتقويه مثل بنية التكرار والوصف والدراما، وقد رسم ببراعة وإلهام، التحولات الكبرى في تاريخ الشعب الفلسطيني والتي كان لها أكبر الأثر في القضاء على كل أمل، وكل طموح لهذا الشعب الأعزل.. كقوله: «تلك كانت لحظة الشتات الأولى، عند خروجنا من قريتنا «إذنبة» وانضمامنا: أمّي وصغارها احمد، زينب، يوسف، محمود وزينة (رضيعة)... إلى عائلة والدها جدّي (أبو عاصي) بسبب غياب ابي الذي لم نكن نعرف أحيٌّ هو أم ميّت؟...، ولم تغب الفطنة عن الجدّ الذي أشارعلى أولاده، بوجوب حمل ما يمكنهم حمله من متاع على الجملين اللذين كان يمتلكهما،... بيت شَعَر، فرش وأغطية وأواني وملابس، وغير ذلك ممّا خفّ حمله، بينما جعل حماره الأبيض ركوبة للأطفال ممن لا يستطيعون السير،... وهكذا تمت المسيرة دون أن ينسى الإيعاز إلى أبنائه الكبار بمسئولية سوق الأغنام ورعايتها، كان يمتلك المئات منها.../ ضوضاء الريح،ص11».

... وهذه الرواية - على أية حال - تفضي من خلال تتبع بنية الشخصية الرئيسة فيها وحركية التاريخ الاجتماعي في فلسطين والمنطقة، وملاحظة علاقة أحداثها بحياة السارد ووعيه، واحتفائها بالمكان الواقعي، وإنجازها لنسق تاريخي يرتبط بحركية تطور الحياة داخل المجتمع الأردني الفلسطيني الذي ينتمي إليه الكاتب، ويستمد القول بسطوة الحنين في الرواية مشروعيته من طبيعة الصور الروائية التي سعت إلى سبر أغوار شخصية يوسف الذي أخذ على عاتقه مهمة التقاط الأشياء الدقيقة في الحياة بتفاصيلها واختلالاتها...؟!، لذلك فسيرة حمدان تحفل بكثير من المادة التسجيلية إلى حد إيهام القارئ بطابعها السيرذاتي أو الواقعي. وهكذا تعاقبت الصور الواقعية في سيرة يوسف حمدان، حيث تعاقبت صور اللاجئين، والمستعمرين، والمهمشين، وسنجد ببساطة، النظرة النقدية للواقع، والتلميح الفذ، والتحولات والانقلابات السريعة.

... ومن غير شك فإن التصوير المرتكز على أسماء الأماكن والأعلام له جمالياته الخاصة وسحره المتفرد، لكنه يسقطنا في شرك الوهم،... أقصد القول بواقعية رواية «ضوضاء الريح» ومحاولة إيجاد تطابق بين سيرة يوسف وسيرة صاحب الرواية يوسف حمدان الذي لم يكن - في اعتقادي - ينزع نحو الواقعية التسجيلية أو الواقعية السحرية، ولكنه كان ينزع نحو نمط جديد من الواقعية لها جمالياتها التي لا تقل شأناً عن باقي الأنماط ، إنها واقعية يتداخل فيها الذاتي بالتاريخي بالمتخيل،... وهي ما يمكن أن نسميه بالواقعية الجمالية.

إن رغبة حمدان في توثيق هذه التفاصيل مرده رغبته القوية في كتابة قصة طويلة عن فلسطين بإيحاء سيري، يتجسد في فسيفساء البناء الروائي، من خلال الكتابة على الكتابة،... وهي استراتيجية فنية بلاغية سعى الكاتب من خلالها إلى التقابل بين الأماكن والشخوص، وفي الوقت نفسه التعامل مع الزمن الروائي بصيغة جديدة، وذلك بتكسير خطية الزمن والسفر إلى الماضي عبر تقنية الاسترجاع وعبر التأملات الذهنية، كقوله:

« أذكرها تلك الليلة (الظلماء) التي تنادى فيها أهل قريتنا إذنبّة، للّجوءِ إلى مغارة أم الهمام، هرباً من بطش عصابات اليهود الصهيونيّة، كنت في (.....) من عمري،

ولكن المشهد لم يبرح ذاكرتي إلى اليوم، وقد بلغت من العمر عتيّاً، طلعت الشمس علينا ونحن جميعاً نتلاصق في تجاويفها، وبين ضلوعها الحانية، ندعو الله أن يقينا شرّهم، ويعمي أبصارهم عنّا...،ذلك ما أذكره من تلك الليلة (الظلماء)، وفي الليلة الظلماء يُفتقَدُ البدرُ، والبدرُ المُفتقَدُ بعضُ رجالِ القرية المطاردين من عصابات اليهود.... فبانتصاف النهار، خلت أم الهمام من كلّ من كان بجوفها، ورأيت أهلَ قريتي يتناسلون في دروب الشتات، وقد عثرتُ عليَّ وعلى أهلي بينهم، إلا أبي، فهو لم يكن ممن لجأوا إلى أمّ الهمام...»/ ضوضاء الريح (ص 10)..

العلاقة بين المتخيل السردي والسيرة الذاتية:

مهما تكن صفة المتخيل في الرواية؛ فإن بنية الرواية لا بد لها من زجّ أنفها في الواقع أو المرجعيات الأخرى مثل المؤلف والكون...؛ لذلك يصعب الحديث بوضوح عن المتخيل السردي في رواية حمدان فتجربته السردية ما زالت تتأرجح جمالياً بين الرواية والسيرة الذاتية والتاريخ الاجتماعي وغيرها... فقد استطاع من خلال «ضوضاء الريح» كرواية أن يكون فاعلاً ومؤثراً ومقروءاً وصادماً وإشكالياً على مستوى السرد؟!... وفي المحصلة، لم يكن بوسعنا أن نسلم بأن هذا الكم السردي الذي يتماس كثيراً مع شخصية السارد، يمكن أن يكون من صنع الخيال؛ فيوسف حمدان هنا يكتب سيرته الذاتية، وهذا ما جعل روايته هذه سيرية في منحاها إلى درجة مثيرة وجاذبة للقارئ أيّاً كان، من خلال ذات السارد وفكره أولاً، ثم حراك المجتمع وعلاقاته المضطربة ثانياً، واحتفائه إلى حد كبير بسردية الحدث، وتقديمه بلغة بلاغيّة وإيحائيّة مكثفة تسبر أغوار القارئ ونهمه ، بنهج ينزع فيه إلى الإرباك الجمالي من جهة الأزمنة والأصوات وتعدد الشخصيات التي لم يأل جهداً، في تعميق دواخلها وتصنيفها وفهرستها، وتصوير المكان ورسم ملامح الأشخاص والأشياء وما إلى ذلك...ومع هذا الغياب شبه الفعلي لعناصر السرد الإشكالية، كان يوسف حمدان المثقف حاضراً يتكلم باسم شخصياته، ويعبر بجرأة عنها في تجليات موقف الأنا المبدعة وحياتها الطاغية على السرد بقصدية تامة، مهما كانت محاولات التخفي والإيهام ؟!...

زمكانية التلقي:

إذن تعد خصوصية أو عبقرية المكان وما أثير من جماليات في هذا المجال، البعد الحميمي الذي أعطى رواية حمدان وهج التلقي، فقد عملت الرواية على استيحاء الواقع المتميز بكثرة الأحداث، بعيداً عن هاجس التوثيق وملاحقة الأحداث الكبيرة والصغيرة، اللذين يحتلان مركز انشغالات الكتابة التاريخية وفق سلسلة من أنساق البناء السردي والأسلوبي.

اما المكان كما بدا في العمل الروائي، فيمكن تقسيمه إلى مكانين: داخلي وخارجي، أما الداخلي فمحكوم بالصراع بين الفلسطينيين واليهود، وهذا المكان، بالرغم من انغلاقه، يؤكد انغراس الفلسطينيين فيه، يغادرونه لوقت وجيز ثم يعودون إليه، أما الخارجي، فيمثل فسحة للفلسطيني المقتلع من وطنه، ومهرباً من ضجر المكان الداخلي الذي ما انفكوا ينتمون له ويحنون إليه...

أما في ما يخص زمن السرد، فهو زمن سردي كرونولوجي متعاقب، ينطلق من الحاضر نحو الماضي ويعتمد على ترابط الأحداث منطقياً وزمنياً،على الرغم من أن الفترة المرصودة زمنياً هي فترة ممتدة منذ (1948 - 1978). وترتكز الرواية على سرعة الإيقاع الزمني عن طريق الحذف وتلخيص الأحداث والقفز على مجموعة من الأحداث التاريخية الهامة، ومن ثمّ تخلو الرواية من المقاطع الوصفية والمشاهد الدرامية المثيرة كما يدل على ذلك العدد القليل من الصفحات (116) صفحة من الحجم المتوسط).

المعطى القصصي والدلالي:

تنهج رواية يوسف حمدان نهج حركية التفاعل مع الواقع

الاجتماعي أو التاريخي من خلال منظور الكاتب أو البطل المهيمن على البنية السردية، وهذه الحركية محملة برؤى نقدية جريئة، وذات سمة فكرية واضحة؛ لأن حمدان نشأ شاعراً قبل أن يكون روائياً؛ لهذا جاء وعيه طاغياً على كتابته السردية التي أتقن من خلالها استثمار الرواية في مجال إيصال فكرة أو رؤية أو حساسية أو انتقاد جريء لواقعه.

إن عنوان الحكاية: «ضوضاء الريح»،يلخص الموضوع المحوري للرواية المتمثل في جوانب من الحياة للشخصية المحورية بالرواية «يوسف» الذي كبر وعاش على مفارقات موزعة بين ما يسمعه وما يراه، بين ضياع الوطن وفقدان الأم التي قضت نحبها بحادثة مفجعة وهي في ريعان شبابها إثر انهيار (المطينة) عليها وعلى رفيقتها (مدللة) أثناء غياب زوجها الذي كان في حينه في بلدة الكرك لبعض شأنه، وعاد بعد أربعة أيام من وفاة زوجته، ليُفاجأ بالخبر المفجع، وليجد أمامه أربعة أطفال عُزّل، يسترجعون وجه أمهم المنطفئ، ويعتصرون الحنان والشفقة من أكف الأقارب والجيران المحيطين بهم، فقد رحلت فجأة وليس لديهم صورة لها يتذكّرونها بها، لكنّها تركتْ لهم ثوب زفافها الفلسطيني المطّرز بكلّ ملامح فلسطين والذي كانت تحتفظ به في صندوق خاص، مزيّن برسومات تدلّ على ملامح تلك الأيام، وكثيراً ما كان الأبناء يطفئون ولههم إلى أمهم بالنظر إلى الثوب والتّمعّن فيه.

أما « يوسف» الذي كان قد (شرب ماء حياته من نبع الموت) كما قال، فقد أصابته عدوى « تجري الرّياح بما لا تشتهي السّفن» تحت ضغط الظروف، عندما بحث عن فرص عمل في العطل الصّيفيّة في عمّان، وهو على مقاعد الدّراسة، وكانت في غالبها أعمالاً شاقّة...

لم تقتصر روايته على شخصيته المحورية فحسب، وتركيزها عليها إنما جاء لجعلها بؤرة لحكايات ترصد عبرها زخماً من التفاصيل التي يحيا في فلكها «يوسف»، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية ظل حضورها فاعلاً ووازناً ساهم في خلق ديناميكية في النصّ المحكي داخل الرواية اطلعنا من خلاله على بعض المواقف الاجتماعية والسيكولوجية التي تظهر كملامح للمجتمع الذي تحكي عنه الرواية بصور شتى، عن مفارقات اجتماعية وسياسية،لأنماط إدراك وأساليب عيش تم التركيز في مجمل تفاصيلها على الهواجس التي تعكس عمق الهوة التي يتحسسها «يوسف» من جراء مفارقات الواقع عند مقارنته بالماضي دون إغفال التحولات السياسية والاجتماعية التي أحدثت ما يشبه القطيعة مع قيم الماضي...

ينطلق يوسف حمدان في تحبيك روايته «ضوضاء الريح» من قصة تاريخية شفوية يرويها الكاتب بكل تفاصيلها إبان الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين... وتبدأ القصة باستسلام القرى الفلسطينية حقناً لدماء أبنائها أمام تحالف الإنجليز واليهود فيما بينهم، واستعمالهم للأسلحة الفتاكة في اقتراف جرائمهم الجماعية لطرده من أرضه...فأدى الوضع المأساوي في القرى مع انتشار الجهل والفقر والجوع وانعدام الأمن إلى هجرة السكان نحو قرى جديدة داخل فلسطين بحثاً عن الأمان ولقمة العيش ... فهاجرت أسر كثيرة فيهم الأرامل واليتامى والأطفال الصغار.ومن بين هذه الأسر التي شدّت الرحال بحثاً عن الأمان، أسرة يوسف (خديجة وأولادها) ،تلك المرأة التي حمت أبناءها أثناء غياب زوجها بانضمامها، إلى أسرة أبيها في رحلة اللجوء هرباً من بطش الطغاة الصّهاينة، وصلوا أولاً إلى قرية دير الذّبّان عند غروب الشّمس، ولكنّهم سرعان ما غادروها عندما جاء من يقول إن اليهود أصبحوا على مشارف دير الذّبّان «فطلب جدّي منّا التّحرّك شرقاً باتّجاه خربة أم برج القريبة من قرية عجّور، حيث سنكون جميعنا هناك في مأمن، ففيها مغر كثيرة لإيوائنا وإيواء أغنامنا» ص 12 (ضوضاء الرّيح)، وهناك فقدت العائلة طفلتها الرضيعة (زينة)، وبعد ثلاثة شهور دارت عليهم الدوائر، فاضطرّوا إلى مواصلة لجوئهم من مكان إلى مكان، حتّى انتهوا إلى خربة من خرب قرية دير بزيع غرب رام الله، مروراً بالعرّوب، التي

باتت فيها العائلة ليلة واحدة، فبيت لحم ليبيتوا فيها أيضاً ليلة، فالقدس فقلنديا، فبيتونيا التي وصلتها العائلة ليلاً فباتت فيها، إلى أن انتهى بهم الطريق إلى عين عريك ظهراً،وإلى دير بزيع عصراً وذلك قبل أن تستقر العائلة في خربة «حريقة الصاج» لفترة من الزمن عاد خلالها ربّ العائلة الذي تبيّن أنه كان أسيراً لدى اليهود ، ووجد الجميع أنفسهم أمام ظروف أخرى جديدة استوجبت انتقالهم إلى أريحا، حيث وصلت إليها العائلتان سيراً على الأقدام، وقت الضحى في اليوم التالي من مغادرتهم، في نيسان 1950 ، «لنذهب في اتّجاهين، جدّي بعائلته وأغنامه إلى مخيم عين السّلطان، وأبي بعائلته إلى مخيّم النّويعمة...» ص 28 «ضوضاء الرّيح»...

الجوانب السردية والجمالية :

لقد امتلك يوسف حمدان لغة روائية عذبة ورشيقة، لها إيقاع الشّعر على النّفس، تتوالد من خلالها الصور المدهشة، والأحاسيس المعبّرة عن ماهيّة الحياة الاجتماعية السّائدة بكل (عبقها) في فرحها وترحها، وهو ما جعلني أميل إلى الاعتقاد بأن اللغة الروائية في (ضوضاء الرّيح) استطاعت أن تترجم هذه الأبعاد بفنيّة عالية مشبعة بالدّهشة والإثارة، كونها لم تكن معزولة عن أسئلة عميقة وكثيرة لها علاقة بالمجتمع،... وبالتاريخ،... وبالثقافة، وكونها أيضاً ذات قدرة على الانفتاح والانطلاق نحو فضاءات تشكلّت فيها مكونات لها هيمنة على المتلقّي، تجلّت في نصوص وأفكار هذه الرواية المؤثّرة والمثيرة ، وذات الرؤى السردية المتعدّدة، والمنطلقة من رؤية ذاتية استهلاليّة، إلى رؤية أخرى خلفية وعامّة في الخاتمة، ومن رواية سارد إلى رواية مؤرخ ، ومن ثمّ تعود إلى السّارد نفسه، فالتناوب هنا ظاهرة بارزة في هذه الرواية، إلى جانب توظيف الرؤية التاريخية، وتستند رؤية السارد إلى مجموعة من الوظائف السردية،... كالسرد والتبليغ والتنبيه والتوثيق والتأثير وتطبيق مقومات جمالية القراءة كما في هذا المقطع النصي: «وفي الصباح خرجتُ إلى تلك الأكناف، أتنفّس (عبق) طفولتي، وأبحث فيها عنّي:

-وأنا احمل علبة السّردين إلى بيت المعلّم مصطفى السمهوري،في الطرف الغربي من أريحا،خلال الدّوام المدرسي بتكليف منه؟!..

-وانا أركض مع الرّاكضين في الوادي، وراء الطّالب الهارب من المدرسة مصطفى مصّيص..

-وأنا أنسلّ إلى قبر أمّي،لأدسّ تحت حجر من حجارته،قصيدة جديدة كتبتها لها، أبثّ فيها أحزاني وحنيني وشوقي لها؟!...

-وأنا اصطاد العصافير من أطراف قصر هشام بن عبد الملك الأثري لأطعمها لأخوتي...

-وأنا تحت السّدرة عند قناة المياه أنظم أولى محاولاتي الشّعرية، لأقدّمها إلى الأستاذ عدلي عرفات لأعرف رأيه فيها...

-وأنا أسابق أطفال حارتي عند الفجر، لأقود الشّيخ موسى المؤذّن الضرير قبلهم إلى الجامع، فأنال الثّواب من الله...

-وأنا أخطّط على حيطان المخيّم الدّعايات الانتخابيّة للدّكتور عبد الرّحيم بدر الذي، عندما مرضت عالجني مجّاناً، وليعقوب زيادين لأنّه من كتلته...

-وأنا أركض مع الأولاد وراء مجنون المخيّم فؤاد (...)، منطلقين من السّوق باتجاه الجبل الذي يشبه سنام الجمل، ويطلّ على مخيّم النّويعمة من الغرب، لنصعد إلى قمّته،حاملين مطارق الحور على أنها سلاحنا الذي به سنحرّر بلادنا فلسطين،إن عاجلاً أم آجلاً كما قال لنا فؤاد..؟!

-وأنا انزوي في إحدى زوايا المدرسة كيلا يرى الأولاد حذائي المفروط .

وأنا اصنع لعب السّيّارات من أسلاك سياج قصر هشام بن عبد الملك الأثري، المجاور لمخيّمنا مقابل ثلاثة قروش للواحدة..!

-وأنا أشارك تلك المجموعة من النّاس بدافع الفضول، وهم يزفّون رجلاً في شارع بمخيّم عين السّلطان وقد وضعوا على رأسه الطنجرة التي سرقها، وهم يهتفون: (حكحك أبو الطّناجر، حكحك أبو الطّناجر...؟!)

-حتّى انتهيت إلى حيث ترقد أمّي ورفيقتها (...)، على خاصرة ذلك الوادي الذي، لطالما حملني في طفولتي إلى أمّي على كتفيه العريضين... انتهى الاقتباس: ضوضاء الريح، ص 109 - 110.

ويهيمن السرد غير المباشر والاسترسال التاريخي على المتن الروائي،ويقل الحوار المباشر والمونولوج؛ لأن الكاتب لم يترك الحرية لشخصياته كي تعبر عن نفسها، وتتكلم عن معاناتها وتقدم مبرراتها، ولم يستكنه الكاتب أيضا سيكولوجية الشخصيات بشكل شعوري ولاشعوري... هذا، وقد استخدم الكاتب أسلوباً سردياً واقعياً تاريخياً يعتمد على الألفاظ التسجيلية القائمة على تشخيص الموضوع ومحاكاة الواقع التاريخي. وتقل الصور البيانية والبلاغية في الرواية، بسبب ميل الكاتب إلى التشخيص الواقعي مما جعل القاموس الذي يستعمله الكاتب قاموساً لفظياً... حرفياً... موضوعياً.

طريقة تفاعل رواية «ضوضاء الريح» مع التاريخ:

إن أشكال التعامل مع الماضي في الكتابة الإبداعية تختلف، لكنها تحرص على أمر أساسي هو ربط الماضي بالحاضر، والذي يتم عبر علاقات دلالية بين الواقعين قد تكون مبنية على التماثل أو التناقض،... وهنا لا بد من التأكيد على أن أيا من شكلي التعامل ينطوي على رؤية إيديولوجية للواقع الحاضر... ويلاحظ من خلال جرد مظاهر التاريخ الذي تتفاعل معه رواية «ضوضاء الريح» أن هناك حضوراً، لمجموعة من الأحداث المتحققة التي وقعت خلال فترة الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، مثل خروج أهلها من مدنهم وقراهم، ومن ثمّ لجوئهم إلى كلّ أصقاع الدّنيا...؟!!، فكان تفاعلها مع التاريخ، في إطار البحث عن شكل ناجع للكتابة، يساعد على الغوص في الواقع، لإيجاد آليات لخلخلته وتحويل مساره، إلى جادّة الصّواب، وإعادة كتابة هذا التاريخ بقراءة إبداعية خلاقة، وإلا فإنها سوف تتحول إلى تكرار عقيم لما سلف، من هنا جاءت مقاربتنا للمتن الروائي المدروس، شكلاً من البحث في طبيعة التاريخ الذي يستحضره الكاتب يوسف حمدان في روايته، وفي طريقة تعامله معه، لاستحضاره داخل النص، والوقوف عند الصورة التي يتمثل بها الكاتب، فيما يؤصّل وظيفة التاريخ في إبداعه.

وإذا كانت «ضوضاء الريح» قد قدمت شخوصاً واقعيين مثل: «أبو عاصي، إبراهام ليفي، أم عاصي (الجدّة فاطمة سالم)، الأم خديجة وزوجها وأولادهما، الجارة والصّديقة (أم علي) شمسة، مدللة، الكعش، الحاج مصلح، الشيخ يوسف، عبد الله اسعد، الأستاذ علي الأميركاني، الأستاذ سعدات الحوراني، الأستاذ مصطفى البنا، الأستاذ مصطفى السمهوري، المعلّم يوسف البيّاري، مدير المخيّم إسحق الدّجاني، عدلي عرفات (المعلّم الأيقونة) الذي ترك أثراً لا يُمحى في شخصية يوسف فيصفه هذا الأخير بالذي يزرع قمح الحكمة ليصنع منه خبز الحياة، المربّي حبيب الخوري، الأستاذ عز الدين، إسحق موسى الحسيني، عودة وأمه الضريرة، إسماعيل علي محمد، يوسف المغزّز، رشاد أبو شاور، عبد الرحيم قراقيش، مصطفى مصّيص، صبحي حرز الله، حسين الكوزي، عصام الشّوّا، فايز وشاح، أميرة ج، صبحي محيسن، د. هشام الجيّوسي، وديع جورج دعدس، جهاد أبو طاحون، مستر دوبي، كاظم، جمعة المصري، المهندس إبراهيم، ي. المالكي، وليد محمدية، بيتر درينت، روبرت هابي، عجران، الخبير هانك، رزق الغزّاوي، وآخرين...»، فقد تمّ تقديمهم ، كوجود موضوعي تتحدد من خلالهم الأحداث الكبرى في الرواية، فإنها قد وظفت أيضا شخوصاً (تخيلية) من أعراق وأوساط اجتماعية مختلفة

ومتنوعة، دون أن يتعارض هذا التوظيف مع تاريخية الرواية أو ينقص من قيمتها المرجعية، بل دعم تواشج التاريخي مع التخيلي فيها، إذ أن الحاجة إلى التخييل وتوظيفه في سياقات المحتمل والممكن مسألة حيوية لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولملء ثغرات وبياضات النص التاريخي الإخباري من جهة أخرى، فإن «ضوضاء الريح» تقدم بذلك لنا قصة يمكن أن نصدقها باعتبارها عالماً من الواقع (التاريخي) ويمكن أن نتخيلها عبر اللغة الأدبية بتمفصلاتها الواقعية والخيالية والنفسية والجمالية، كما أن الذي أكسب هذه الشخصيات الفسيفسائية في الرواية قيمة تاريخية وجمالية حضوريّة يكمن في أن كلّ هَمّ «ضوضاء الريح» كان في كثير من الأحيان، ينصبّ على رسم الشخصية الفلسطينية، قبل أن تعمل على تقديم رواية تشكل الأحداث ذروتها.

إذن، فانطلاقاً من موجز الأحداث أعلاه، يتضح لنا أن «ضوضاء الريح» رواية تاريخية بامتياز، يقوم موضوعها على رصدٍ وتقصٍّ تاريخيّ يرتدي لباس الروائي، ومن هنا يمكن القول إن اللجوء إلى التاريخ للتفاعل معه كمادة حكائية هو اختيار جمالي من جهة،ومن جهة أخرى يتيح القدرة على التعبير أكثر مما قد يتيحه واقع مرير قد سيج بسلسلة من المحرمات والممنوعات، التي جعلت يوسف حمدان يلجأ إلى التعبير بالكتابة الإبداعية، وبطريقته السّيريّة الفريدة هذه..

خاتمة:

لقد شكل صدور روايته الأولى «ضوضاء الريح» عن دار الينابيع للنشر والتوزيع 2012 إعلاناً للقارئ عن انشغالات إبداعية أخرى ليوسف حمدان إلى جانب انشغاله بالنقد والشعر،وهي إشارة واضحة إلى أننا بصدد حالة إبداعية على درجة كبيرة من الخبرة والممارسة،ومن الإدراك الجمالي العميق تسمح بتشكل تصور منسجم يمكننا من فهم طبيعة هذا العمل الروائي الموسوم بـ «ضوضاء الريح».... ومهما تكن درجة اتفاقنا أو اختلافنا مع رواية حمدان من جهة فنية الرواية أو عدمها، فإننا لا يمكن أن نصادر روائية أية رواية كتب عليها صاحبها اسم رواية أو ارتأى أن تكون رواية في غير إشارة منه، ولا يمنع هذا أنّ من حق أي ناقد أو قارئ أن يرى في رواية يوسف حمدان أي سياق يرتضيه، كأن تكون رواية فنية أو غير فنية؟! كذلك ليس بإمكان كل من يكتب رواية، أن يجسد من نفسه روائياً بمفهوم الرواية الفنية.

وقد تبنى الكاتب قالباً روائياً كلاسيكياً ورؤية سردية قائمة على سرد الأحداث سرداً موضوعياً محايداً مع تشغيل أسلوب السرد غير المباشر وتوظيف مجموعة من الخطابات والسجلات الأسلوبية كالسجل الحلمي، والسجل التاريخي، وعليه، فرواية «ضوضاء الريح» ليوسف حمدان رواية واقعية قائمة على التخييل المرجعي والرمزية الحدثية،وتحمل في طياتها رؤية تاريخية،وتطرح موضوع الهوية والمقاومة بشكل جديد، ولغتها سهلة وشفافة،وحدثها سردي وصفيّ، بقي لنا أن نقول إن هذه التعددية أغنت الرواية بكثافتها وغناها الدلالي والإيحائي،مما جعلها تعيد إنتاج التاريخي (الواقعي) من خلال لعبة الكتابة التي تقوم على الزمن والتاريخ التاريخي،إذ أن «ضوضاء الريح» تستحضر العناصر التاريخية وتتقاطع معها وتعيد إنتاجها كعناصر تخيلية، فتجعل في نهاية الأمر الزمان المرجعي للرواية حاضرا متحركاً، فإلى أي حد استطاعت «ضوضاء الريح» أن تصهر التاريخي في أحابيل التخيلي؟ وإلى أي حد نجحت في إقامة تقاطع تفاعلي بين المرجعية التاريخية والتخيلية؟ وهل نجحت في تأسيس حوار حيوي بين (التاريخ) و(الرواية) ؟ وبالتالي ما مدى نجاحها في الإخراج الجمالي للتاريخ؟

جبرياء... تأصيل التجربة ومرجعياتها

محمد سلام جميعان *

يمثّل ديوان «جبرياء» خلاصة تجربة عميقة وممتدّة في زمانها، ولعل ما يدلُّ على هذا التلخيص والخلاصة هو مجيء عنوانه كلمة مفردة «جبرياء» بما تُشحن به هذه المفردة من الاكتفاء والاكتمال. ففي العنونة خروج عن ظاهرية الدلالة على معنى «الكبرياء» بما تتضمنه من إيحاءات السموّ والعلوّ المكاني أو النفسي. إن ثمة تفاعلاً خفياً يجري تحت سطح التعبير يعني تأكيد مفهوم الإرادة والقوّة، والرغبة في الخروج من مجال الضرورة إلى مجال التجاوز. وهذا المعنى الذي نذهب إليه في دلالة العنونة كشفته الفاعلية النفسية التي تتشكّل في الوجدان الشعري بفعل المضامين التي تنطوي عليها القصائد من توتُّر دائب في علاقة الذات الشاعرة بالعالم، والاستقواء على الانكسارات والخيبات التي تُحدِثها الجبرية الواقعة على الفعل الإنساني ومنه، فلا يكون له خيار فيها، وبإيحاءات من هذا المعنى يمكن النظر إلى ما تنطوي عليه قصائد هذا الديوان من مكابدة ومجاهدة وصراع، ونقضٍ وإحلالٍ وتنافرٍ، بحثاً عن الخروج من الحتميات التي توجِب حدوث الأشياء والأفعال.

إننا إذا فتحنا أيَّ معجم من المعاجم اللغوية على الفعل الثلاثي (جَبَر) واستقرأنا اشتقاقاته وتصريفاته لوجدناها



جميعاً تدور على معنى الإشباع الناقص للأشياء أولاً، وثانياً: الإيماء إلى التعارض الماثل بين ما ننشده بالفعل وما نتوهم

* شاعر أردني

أننا ننشده، بمعنى أنها تدور على معنى الصراع بين المعرفة والرغبة، وكلاهما : الرغبة في الإشباع، ودرء التعارض بين المثبَت والمنفي، يحتاجان إلى قوّة وقهر وإكراه، تلخّصها مفردة «جبرياء».

وتطور تجربة الشاعر راشد عيسى في هذا الديوان على إيحاء خاص يتجه نحو التعالق بالكائنات والأشياء والأفكار، ليؤثّث بها مشهداً كاملاً للحياة والوجود كما تتفاعل معه حدوسُ الشاعر ومرئياتُه وتفسيراتُه، بجرأة تُتاخم حدود الفلسفة، ولكنها ليست هي الفلسفة العقلية التي تستقرئ وتحلل وتبرهن، وإنما هي الفيض النفسي الشعوري الذي يحكمه القانون الداخلي المستوحى من تجربة الذات وتأملاتها، وسبر جوهر الواقعة والحالة بعد تجريدها من حمولاتها المعرفية والعقلية ، لتكون أقرب إلى تجربة الكاهن أو المتصوّف أو العرّاف ، والنبوءات الشعرية قريبة من هذا كلّه.

إنها تجربة لاذعة تؤشّر على قلق الإنسان وحيرته وهو يرى الأشياء؛ ما كان منها صامتاً ثابتاً أو كان ناطقاً متحرّكاً، محكومةً للثنائيات المتعارضة وليس للأزواج المتصلة. ويكفي هنا أن ألفت النظر إلى قصيدة «كم التعجبية» وفيها قدر وافر من دهشة الشاعر واستفظاعه أموراً كثيرة أو صفات كامنة في الكائنات والأشياء والأشخاص، بدت في صورة مختلّة الموازين والأقدار في عالم مأسور للقبح والنُّقصان.

وما تحمله «كم التعجبية» هنا أنَّ المتكلّم فيها هو نفسُه المخاطَبُ، فالذات والموضوع المعبَّرُ عنه جاءا في صورة نجوى حوارية مع الذات، وهي نجوى محكومة بقانون الإخبار الاحتجاجي وبشحنات تعبيرية ، جعلت المقاطع الشعرية أبعد من كونها وحدات شعرية مستقلة بذاتها، وإنما وحدة صغرى في سلسلة متعاقبة من الملفوظات التي تحيل إلى مضامين وتصوُّراتٍ ذات علاقة بالعالم في سكونيته وحركته، دون انتظار ردّ فعلِ المتلقّي سوى التأمل في انجراحات الحالة وانكساراتها والاندهاش أمام المساحة اللسانية في استخدام آليات غير معهودة في الأنماط الشعرية. وبهذا يكون الشاعر راشد عيسى قد جمع في هذه القصيدة بين فاعلية الرؤيا والأدوات التعبيرية، فموْضَعَ الفكرة في سياق شعري للدلالة على المعنى المراد ، وأمثّل لهذا بالمقطع الشعري التالي:

كم حقلٍ فيه يصير البلبلُ

بوماً

والفأرُ عُقاباً

ويُبجَّلُ فيه العلّيقُ

ويذوي في عزّ صباه السَّوسن.

ففي هذه الوحدة الشعرية يحضر المكان (الحقل) والكائنات (البلبل، البوم، العقاب، العلّيق) والزمان (عزّ صباه) ، فهل لنا أن نعتبر الكائنات الواردة في هذه الوحدة الشعرية رموزاً للإنسان الذي هو جماع المكان والزمان؟ هذا ما أميل إليه في ضوء ما يحيل إليه الجو العام من مضامين تدفع باتجاه إمكانيَّة التأويل، فالمفردة الشعرية في سياق هذه الوحدة الشعرية، هي رامزة، وذات وظيفة إيحائية، ويمكن أن نعدَّها برازخ نصّية تحيل إلى العنوان وتؤسّس لعلاقة شارحة له. وعلى هذا، فالمعنى الكامن في هذا الاقتباس الشعري يتضّمن معنى أنَّ الشرَّ يمتلك إرادة كافية لتدعيم وجوده في هذا العالم. ولو حاولنا إسقاط هذا المعنى على بقية المقاطع الخمسة والعشرين التي شكَّلت البنية النَّصّيَّة لقصيدة «كم التعجبيَّة» لأمكننا ذلك، فكل وحدة شعرية منها هي صرخة احتجاج على «عالم الضرورة» القبيح والشرير، وهو عالم نقيض لـ «عالم الحرية» الجميل والخيّر، ونقيض لكلّ ما يخدّر الوعي أو يفسده. والوعي المراد هنا وعي الذات لذاتها خارج

أدوات المعرفة التقليدية، ما دام الشاعر يكشف في مواطن أخرى من الديوان عن لجوئه إلى المعرفة الحدسيَّة، والمعرفة الشّكّية، فليس ثمّة أشياء حقيقية في الواقع، فكل ما فيه وهم وخداع وأكذوبة، والجنون هو الملاذ الآمن، والشاعر بهذا يقترب من تمثّل النزعة الهيومانية التي تجرّد الوجود الإنساني من حقيقته، وتعلي من شأن الطبيعة. وخلاصة القول في هذا السياق، أن القصيدة لدى الشاعر راشد عيسى خلاص عبثي مخبوء في الذات الجريحة لمواجهة «الرغبات المريضة» في هذا العالم، ولا يتحقّق هذا الخلاص إلا بـ «الجبرياء» بما تعنيه من قوة تواجه ضغط الضرورة واحتمال كل ما هو وهم وأكاذيب. فأن يكون الكون والوجود والحياة مجرّد كذبة ووهم، فهذا واحد من المعاني والقضايا التي تستبين لنا في تجربة الشاعر هذه.

وتفصح مقاطع نصّية في الديوان عن موت اليقين، وعن تشكُّك الذات في تحقيق امتلائها بالقيمة، فالوهم هو ما يشكّل تجربة الوجود، لأن التعارضات في الواقع ما زالت قائمة ، فالإنسان كائنٌ، مجرَّد كائن من اللا شيئية، فهو مأسور لفراغ عميق مظلم جاء منه، ومهدَّد بالاستسلام لمصير مجهول:

يا شعر معذرة ما عدت أعرفني

فاجلس معي أنت أولى مَن يعزّيني

فأيّ رمز أنا أم جــوهري عدم

ولا عــلاقــة لــي بالنـــار والطين

ولا هواءٌ ولا مـــاءٌ يصوغ دمي

وربمـــا جوهـــر اللاشيء تكويني

فالشاعر ينفي عن نفسه تشكُّلها من أيٍّ من عناصر الوجود (الماء والطين والهواء والتراب) فالعدم لديه جزء من واقعة الوجود نفسها، وليس ثمة عزاء له سوى في الشعر أو الجنون، كما يحكي الشاعر في أبيات أخرى من القصيدة نفسها، ففيهما؛ أي الشعر والجنون يحقق الشاعر ديمومته في الوجود وقدرته على الصمود في وجه الألم. وقد ألقت هذه العدميّة والشّكّيَّة بظلالها على اشتباكه مع كائنات مثل: السنونو والصقر والنهر والقبَّرة، فأسقطها على ذاته، مثيراً فيها أصداء وتداعيات تُرجّع محنة الوجود الإنساني.

ولم تكن هذه النزعة التي تتموضع في ديوان «جبرياء» وليدة لحظة شعرية وحياتية خاصة في زمانها، وإنما هي ثمرة من ثمرات تجربة ممتدة منذ الديوان الشعري الثاني للشاعر راشد عيسى، إذ نجد أصداءها في أكثر من ديوان وأكثر من قصيدة، ولكنها كانت هناك متكهّفة ومستكنَّة بعض الشيء، تبدو إيماضاتها وتختفي، بحكم انهمام الشاعر بقضايا وموضوعات شعرية أخرى، أبرزها استكناه المرأة والذات، لتبدو أخيراً نزعةُ العبثية الوجودية طاغية في ديوان «جبرياء» على نحو بركانيٍّ يقذف حمم السخط على المصير الإنساني السائر نحو المجهول.

ومما هو جدير بالالتفات أنَّ قضايا الوجود وعبثيته لا تجيء على نحو عقلي، وإنما على نحو تندغم فيه المعرفة العقلية بالشعور، فالصور الشعرية والتعبيرات والملفوظات اللغوية التي تمتاز بها هذه التجربة، قد هدمت الخط الفاصل بين الشعر والفلسفة، إلى الدرجة التي يمكن معها القول بأن الفلسفة ترشح بالشعر وأن الشعر ينضح بالفلسفة ، فكلاهما: الشعر والفلسفة متواشجان حتى حدود الاتصال والانفصال، فذابت ماهيَّة كلٍ منهما في الآخر.

تحليل الخطاب وتعليم اللغات الأجنبية

د. وليد العناتي

يستمد «تحليل الخطاب» منزلته من مصادره المعرفية المتعددة: اللسانيات النظرية والتطبيقية، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ونظرية المعرفة، ونظرية الاتصال والإعلام، والذكاء الاصطناعي، والقانون، وعلوم السياسة، والمنطق.... إلخ؛ إذ ينفتح عليها كلّها ويستقي منها. وهو يتضمن عدداً كبيراً من النظريات اللسانية واللسانية الاجتماعية ولاسيما نظرية أفعال الكلام، ونظرية الكفاية التواصلية، وإثنوغرافيا التواصل،...إلخ. وهو من ناحية أخرى يستمد مكانته من موضوعه وهو دراسة النصوص والمُنْجَزِ اللغويّ المكتوب أو المنطوق، وينبثق من هذا أنه يرى أنه لا فضل لنص على آخر؛ فالإعلان التجاري لا يختلف عن مقال سياسي رفيع، و الخبر الصحافي لا يقل منزلة عن بيان رئاسيّ...إلخ.

ويمكن تفصيل عمل تحليل الخطاب إلى ثلاثة اتجاهات متضافرة(1):

أولاً: شكل الخطاب. و يُقْصَدُ به البنية اللغوية الشكلية للخطاب من حيث هو نص لغوي متماسك تتحقق فيه شروط النصية؛ أي التماسك الشكلي بأدوات الربط وعلاقاته المعروفة: التكرار والإحالة والحذف...إلخ، وأكثر اتصاله بجهود «مايكل هاليداي» و«رقية حسن» في دراساتهما المتعددة حول التماسك والانسجام النصيّ.

ويضاف إلى ذلك التقاليد الشكلية والعرفية للكتابة مما يميز نصاً من آخر وفناً من غيره، وهو ما يُعْرَف بـ « نظرية النوع النصيّ». ويمكن أن نضيف هنا استعانة الدراسات اللغوية للخطاب بالأسلوبية من حيث هي منهج شكلي في تحليل النص واستكشاف خصائصه الشكلية، وهذا عنصر رئيس في الاستدلال على نوع الخطاب وغرضه، ولاسيما النص الأدبي.

ثانياً: مضمون الخطاب؛ أي الرسالة والمعنى الذي يحمله الخطاب بما هو تفاعل دلالات المفردات والجمل في بنيتها العميقة لإنتاج المعنى الكلّيّ للنص، وإنتاج العلاقات الدلالية والمنطقية والكونية، وهو ما يُتَوَصَّلُ إليه بمناهجَ وطرقٍ متعددةٍ؛ إنه التماسك المعنوي والمنطقي للخطاب.

ثالثاً: سياق الخطاب ومرجعه؛ وإنما يُقْصَدُ به الإطار المعرفي والثقافي والإيديولوجي الذي أُنْجِزَ الخطاب في ضوئه ووحيه، والوظائف الخطابية والإنجازية التي تترتب على تلك الأطر والأعراف. وأكثر اتصاله بـ « ميشيل فوكو» الذي اعتنى بتحليل الخطابات بوصفها « تعبيرًا عن الإيديولوجيات المختلفة»؛ وذلك حين حلل نماذج خطابية مختلفة.

ويتصل بهذا الإطار ما يُعْرَف بـ «التحليل النقدي للخطاب»(2)، وهو يعتمد اعتمادًا كبيرًا على آراء « هاليداي» أن اللغة ظاهرة اجتماعية رمزية، وأن الاختيارات اللغوية إنما تعكس علاقات القوة بين المرسل والمستقبل، وأن كثيرًا من النصوص إنما تُستَعْمَل للإبقاء على اللامساواة. كما يستفيد التحليل النقدي للخطاب من نظريات ما بعد الاستعمار والنقد الثقافي....إلخ.

وإذا كانت هذه هي المنطويات العامة لأي خطاب فإنها تتفاوت وتتمايز شكلاً وبناءً وفقاً لطبيعة الخطاب وقصده؛ فالخطاب الأدبي مختلف عن الخطاب القانوني، و الخطاب الديني مختلف عن الخطاب السياسي....إلخ. ومن ناحية

* أستاذ الأدب العربي في جامعة البترا.

ثانية يفترق الخطاب السردي عن الخطاب الحجاجي، ويختلف الحجاجي عن الخطاب الوصفي... إلخ.

ومما يمثّل امتيازاً لعلم تحليل الخطاب من حيث هو منهج في التحليل اللغوي والثقافي أنه يركز على النصوص الأصيلة وتمثلاتها في النصوص المكتوبة وتحليل المحادثة والخطاب الناجز قولاً وكلاماً.

وبالنظر إلى انشغالات تحليل الخطاب وتجاوزه الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي في تحليل النصوص في سياقها الاجتماعي الخاص الذي أنتجت فيه؛ وما يكتنفه من العوامل التي تؤثر في رسالة الخطاب استقبالاً وإنتاجًا، فقد سلكه كثير من اللسانيين في مجالات اللسانيات التطبيقية وفروعها، وقوّى ذلك أنه صار يُسْتَثْمَر في جوانب تطبيقية متعددة أهمها اكتساب اللغة الثانية وتعليمها، ولسانيات المتون، وأمراض الكلام..........إلخ.

ولعل حقل تعليم اللغة الثانية/ الأجنبية يكون أكثر مجالات اللسانيات التطبيقية استثمارًا لتحليل الخطاب؛ ذلك أن المنجزات النظريةَ والتحليليةَ التي انتهت إليها جهود المشتغلين في الخطَاب وتحليله قد وفَّرت لمعلمي اللغات ومنظّري تعليمها أسسًا نظرية متماسكة يمكن استثمارها في تعليم اللغة الأجنبية، وتحليل اكتسابها، وتفسير أخطائها، وتأهيل معلميها(3).

تحليل الخطاب وتعليم اللغة الثانية

لاشك أن المنطلق الرئيس لاستثمار تحليل الخطاب في تعليم اللغة ينطلق من الاستدراك، عموماً، على الوحدة اللغوية التي كانت مادة التعليم من ناحية أو بنيتها وموضوعها من ناحية ثانية؛ فقد كانت الجملة هي الوحدة الأساسية المعتمدة في تقديم المادة اللغوية لتحصيل معاني المفردات الجديدة والتراكيب اللغوية والأساليب المختلفة في مرحلة أولى، وإذا انتقلنا إلى مرحلة أخرى تتخذ من النص اللغوي وحدة مهمة بعد أن يستنفد نحو الجملة طاقته في التعليم وجدنا أن النصوص مصنوعة ومصممة لغايات تعليمية خالصة تفقد معها كثيراً من خصائصها البنيوية والثقافية فيما لو كانت نصوصاً أصيلة.

ويمكن القول إن الميزات التي يقدمها تحليل الخطاب لتعليم اللغة تنطلق من طبيعة موضوعه ومنهج المعالجة؛ فهو(4):

1- يتخذ مادته من وقائعَ لغويةٍ حقيقيةٍ وواقعية تجري في سياق عفوي طبيعي؛ فهو يتعامل معَ اللغة في سياق الاستعمال، وهو بذلك يقدم رؤية حركية للغة في الاستعمال؛ فتراه مثلاً ينقل معاني المفردات من معانيها المعجمية الساكنة إلى معانيها في الخطاب إضافة إلى وظائفها الخطابية المختلفة.

2- يتعامل مع النصوص الأصيلة كما يستعملها الناطقون بها دون تعديلات أو تحويرات لخدمة الأغراض التعليمية. ولاشك أنَّ هذه النصوصَ توفر درجة عالية من الواقعية والصدق، بعيداً عن التوجيهات التربوية الخالصة القاصدة إلى تحقيق الأهداف بأقصر الطرق؛ فهو يتجاوز تيسير النصوص واصطناعها وتكييفها.

3- لا يفاضل بين نصّ وآخر؛ فجميع النصوص صالحة للاستثمار بدءاً من الإعلان التجاري والطرفة السائرة إلى أرقى النصوص العلمية وأعقدها.

4- يؤطر للاستعمال اللغوي الواقعي من حيث محاولة التوصل إلى أبنية وخصائص كبرى للنصوص وأنواع التفاعل اللغوي اليومية؛ فيقدم للمتعلمين إطاراً نظرياً للتحليل النصي الاستقبالي ليتوصل به إلى الاقتدار على الإنتاج، مِنْ ثَمَّ بلوغ الغاية المنشودة: الكفاية الخطابية.

5- لا يفاضل بين اللغة المنطوقة والمكتوبة في التحليل اللغوي وفي الاستثمار.

6- يستنفد جانبي الشكل والوظيفة؛ فلا يُغَلِّبُ أحدَهُما على الآخر.

من تطبيقات تحليل الخطاب في تعليم اللغة:

لعل أهم جوانب استثماره في تعليم اللغة للناطقين بغيرها تتمثل في ما يلي(5):

1- تعليم المفردات(6):

ينظر تحليل الخطاب إلى المفردات نظرة مختلفة عن مناهج دراسة المفردات الأخرى؛ المناهج الدلالية ونحو الجملة التي ركزت على المعنى المنفرد أو المعنى السياقي والمعنى النحوي، أي وظيفة الكلمة في الجملة، دون أن تتجاوز ذلك إلى وظيفة الكلمة في الفقرة أو النص بالنظر إلى الخصائص الخطابية المختلفة: نوع النص، وجنسه، وبنيته، وغرضه، ووسيلة إنجازه.

ويمكن القول إن منزلة المفردات في الخطاب تتجاوز الدلالة المفردة والوظيفة النحوية البسيطة إلى وظيفة إنتاجية واستقبالية تسهم في بيان ملامح الخطاب وطرق فهمه واستقباله. وتتمثل منزلة المفردات في الخطاب في أنها تمثل عنصرًا دلالياً وبنيوياً وتواصلياً في الخطاب. ويتناول الخطاب المفردات على مستويين هما(7):

أ – المستوى الداخلي، وهو يعتني بأثر دلالات المفردات في تماسك النص تماسكاً دلالياً ينتهي إلى الإسهام في إنتاج معنى النص ومضمونه. ويعتني كذلك ببيان أثر المفردات في تنظيم البنية الداخلية للخطاب من حيث المعلومات والعناصر والفقرات والموضوعات الفرعية.

ب– المستوى الخارجي ويعتني باستثمار أثر المفردات الكلّي في تمييز النص من سواه من النصوص، ونسبته، على التعيين، إلى إنجاز خطابي دالّ وقاصد إلى غرض محدد؛ أي تحديد مجال الخطاب ونوعه ومرسله ومستقبله في السياق التواصلي العام، والسياق النصي الخاص.

و شغلت المفردات في الدراسات النصية وتحليل الخطاب حيزاً مناسباً من حيث إسهامها في تماسك النص داخلياً وخارجياً منذ النماذج المبكرة لـ «هاليداي ورقية حسن» إلى فان ديك و بوغراند و دريسلر ومن بعدهم من المنشغلين بقضايا إنتاج الخطاب واستقباله. فقد شهدت الدراسات المتتابعة جهوداً متميزة في اللسانيات الغربية لاستكشاف المفردات ووظائفها الداخلية والخارجية في إطار بناء النص. فقد جعل (هاليدي وحسن) المفردات إحدى أدوات التماسك النصي، ورأيا أنه يتحقق وفق العلاقات والعمليات الدلالية التالية:

1- التكرار: إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو اسم عام، أو كلمة شاملة.

2- التضامّ: توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بعلاقة ما.

على أن هذه العلاقات شهدت مراجعات كثيرةً حتى في النماذج المتأخرة لرقية حسن. وقد كان أكثر التركيز والنقاش موجهاً إلى التماسك الذي ينشأ من التلازم اللفظي؛ إذ شهد مناقشات واستدراكات انتهت في بعض النماذج إلى توسيع مفهوم التلازم ليشمل جميع العلاقات الدلالية الأخرى (الحقول الدلالية، والتضاد،...إلخ)

2- تعليم القواعد النحوية:

معلوم أن افتراق لسانيات النص عن لسانيات الجملة ماثل في عناية نحو الجملة بوظائف الكلمات في جمل متقطعة بعيدًا عن سياق نصي متكامل، أما لسانيات النص فتعتني بوظائف الكلمات في سياق نص متكامل، وتركز على وظائف هذه الكلمات في ترابط النص لغويًا ومعرفيًا انتهاءً بمنح النص صورة نوعية تنسبه إلى أحد أنواع النصوص وفنون الكتابة المألوفة.

ولعل أهم ما يستفيده تعليم اللغة الأجنبية من تحليل الخطاب موضوع الإحالة الضميرية؛ تدريب المتعلمين على تمييز الضمائر المتصلة (في العربية) ومرجعياتها داخل النص، وكيفية إسهام هذه الإحالات والضمائر في منح النص خصوصية معينة.

ويتصل بالإحالة موضوع الحذف؛ فالحذف موضوع محوري في لسانيات النص من حيث إنه يُنْجِز الاقتصاد اللغوي، ويمثل مهارة مهمة في إنتاج النص المكتوب.

ومن ذلك أيضًا موضوع الروابط النحوية المختلفة؛ فإذا كانت تمثل أدوات ربط بين عناصر الجملة الواحدة أو جملتين

مختلفتين في نحو الجملة فإنها تتجاوز ذلك إلى بناء نص متماسك ومترابط شكليًا، كما تُسْهم في توضيح الطريقة التي اتبعها النص في تنظيم بنية المعلومات والمعارف المختلفة.

ويستخلص «مكارثي» إسهام تحليل الخطاب في تعليم القواعد بالقول إن دور تحليل الخطاب في تعليم القواعد لا يقتصر على تركيزه على السياق أكثر من الجملة فحسب، ولكنه يعيد ترتيب أولويات الموضوعات في التدريس: ترتيب الكلمات، والأدوات النحوية، والحذف، والزمن، والجهة(8).

3- التحليل الأسلوبي وتعليم الأدب:

تعتني الأسلوبية على وجه التعميم بدراسة الخطاب الأدبي وتمييزه من أنواع الخطاب الأخرى وفق التقاليد الفنية والأسلوبية للإنتاج الأدبي، وتعتني في هذا السياق بالملامح الأسلوبية التي تخلق أدبية النص، وتلك التي تميز بين أديب وآخر. على أن اختصاص الأسلوبية بالخطاب الأدبي ليس على درجة من التضييق تمنعه من الإسهام في العلوم الأخرى؛ فقد صار « الأسلوب» ودراسته مجالاً لدراسة النصوص، وله في ذلك تقاليد مدرسية معروفة، ومن هنا فإن النصوص المختلفة، حتى العلمية منها، تعتمد على عناصر أسلوبية تميزها من غيرها من الخطابات.....هكذا.

ولقد دار نقاش حول أسلوبية النص الأدبي: ما هي العناصر التي تمنح النص أسلوباً ما؟ وقد كان التركيز بادئ الأمر منصباً على مفهوم الانزياح باعتباره أدلّ مظاهر أسلوبية النص، ثم تجاوز ذلك إلى تناول الأسلوب بوصفه تقاليدَ نصية عامة تستمد وجودها من بنية الخطاب وتقاليده، تلك التقاليد التي ينتمي إليها النص الأدبي، وهذا يمثل بدوره انتقالاً منهجياً جوهرياً من السّمات الشكلية الخالصة إلى التركيز على وظائف اللغة وأفعال الكلام في إطار الخطاب الأدبي، وبعبارة أخرى: مثلت انتقالاً من التركيز على الظواهر الأسلوبية بذاتها إلى التركيز على وظائفها التداولية في إطار الخطاب الأدبي. ، وهذا ما انتهى إلى ما يعرف بأسلوبية الخطاب(9).

ويعرف «مكارثي و كارتر» (أسلوبية الخطاب) بأنها: ممارسة استعمال تحليل الخطاب في دراسة النصوص الأدبية، ويمكن بهذا المنهج سياقي التوجيه الكشفُ عن أشياء كثيرة منها مثلاً: العلاقةَ بين الشخصيات في الروايات والمسرحيات، وأنماط تنظيم السرد، ووجوه الشبه والاختلاف بين النصوص الأدبية وغير الأدبية بوصفها خطاباً اجتماعياً في سياق الاستعمال»(10).

ولاشك أن الأسلوبية تتداخل مع البلاغة التقليدية وتحليل الخطاب؛ وإنما كان ذلك انطلاقاً من أنها منهج شكلي في تحليل النصوص يتعامل مع البنية اللغوية الظاهرة للنصوص وأثر الظواهر الأسلوبية الشكلية في أداء وظائفَ جمالية أو تداولية على التعيين. ولعل مفهوم التكرار يكون أحد أبرز أدلّة هذا التقاطع؛ فهو مصطلح ذائع في الدرس الأسلوبي والبلاغة وتحليل الخطاب. فهو من الوجهة الأسلوبية علامة على خصيصة أسلوبية في نص تقصد إلى وظيفة تداولية محددة في النص أو سياقه، ويغلب أن يكون الغرض هو التوكيد وبيان الأهمية، وفي الوقت نفسه فإن التكرار بصورته المشهورة (التكرار الحرفي) يمثل الوسيلة الرئيسية في سبك النص وتماسكه كما قرره هاليداي في نموذجه التأسيسي، على أننا إذا وسعنا مفهوم التكرار كما ورد عند هاليداي فإنه يشمل مشتقات الكلمة الصرفية، وهذا يقودنا إلى ظواهر مقررة في البلاغة التقليدية: الجناس بأنواعه.

والقول نفسه ينطبق على نظرية الحقول الدلالية؛ إذ إنها صارت أداة تحليل منهجي في دراسة النصوص الأدبية وغيرها من النصوص من وجهة نظر الخطاب؛ فالحقول الدلالية في الأسلوبية تمثل وجهاً من وجوه أسلوبية المعجم عند الأدباء، وغالباً ما تناقش في إطار مقولة «معجم الشاعر أو معجم الكاتب»، أما من وجهة نظر تحليل الخطاب فإن الحقول الدلالية تمثل وجهاً من وجوه التماسك النصي الشكلي في إطار العلاقات الدلالية التي تتوالد بين عناصر الحقل الواحد: الترادف والتضاد والتضمن... من ناحية، ثم إنها تسهم في إنتاج مضمون الخطاب، أي البنية الكبرى ثم ما يتشعب منها من البنى الصغرى.

وأما التضاد فإنه يمثل إحدى السمات الأسلوبية وفي الوقت نفسه يقع ضمن الخصائص البلاغية للنص فيما يُعْرَفُ بالطباق، ولكلٍ وظيفته. أما في تحليل الخطاب فإن علاقة التضاد في مفردات القصيدة وجملها غالباً ما تدل على وظائف خطابية وأمارات على بنية النص؛ إذ كثيراً ما يكون أمارة على ثنائية ضدية .

فإذا أطلتَ النظر فيما أنجزه المشتغلون بالتحليل الأسلوبي وجدتَ أن المستوى المعجمي والعلاقات الدلالية تمثل ركناً ثابتاً من أركان التحليل الأسلوبي والبلاغي التقليدي، من ثَمَّ تحليل الخطاب، على فرقٍ بينهما؛ هو الانتقال من التركيز على الشكل إلى التركيز على الوظيفة التداولية.

وغاية القصد من ذلك أن نقول: إنه يمكننا أن نستعين بنتائج الدرس الأسلوبي في تحليل النصوص الأدبية لتبين الخصائص العامة للخطاب الأدبي والسمات الأسلوبية لكل فن/ جنس أدبي بما يقف عند التقاليد العامة للكتابة الأدبية وتقديمها للطلبة غير الناطقين باللغة، وخير وسيلة لتمثل ذلك ما يراه «ودسون» من ضرورة تدريس الخطاب الأدبي وغير الأدبي جنباً إلى جنب بطريقة يدعم فيها كلٌ الآخرَ، وإجراء المقارنات والمفارقات بقصد التعرف على الكيفية التي يعبر كل منهما عن المعنى بطرقه الخاصة»(11). وهكذا نصيرُ إلى الأسلوبية التعليمية التي نَعدُّها جزءاً من اللسانيات التطبيقية وتعليم اللغات.

4- تعليم الكتابة ومهاراتها وفنونها المختلفة:

والمقصود بالكتابة هنا المهارات الإنشائية وإعادة الصياغة وتحويل النص من صورة إلى صورة أخرى....إلخ. ولاشك أن هذا المجال لا ينفصل عن تعليم القراءة والفهم والاستيعاب؛ إذ هما نشاطان متضافران: القراءة مهارة استقبالية تتشخص في أداء إنتاجي عند الكتابة. ولاشك أن اطلاع المتعلم الأجنبي على عدد كبير من النصوص الأصيلة باللغة الأجنبية يزوده بمعرفة جيدة بفنون الكتابة وأنواع الخطاب المختلفة في صورتين:

أ - الصورة غير الواعية(12) التي يبنيها من خبرته التعلمية في التعامل مع النصوص؛ فهو مع الخبرة والتجربة يميل إلى تمثل الأطر العامة والبنى العليا للنصوص، أي التقاليد الفنية الكتابية لكل خطاب، بل لعله يستدعي شيئاً من خبرته بلغته الأم.

ب - الصورة الواعية المُدْرَكةُ(13) فهي ما يقدمه المعلم والمنهاج (الكتاب) له من تحليل نظري ومعلومات عن أنواع النصوص وتقاليدها الكتابية وعناصرها المختلفة. وغاية ذلك كله أن يصل بالكتابة إلى مستوى الكفاية الخطابية: إنشاء خطابات مترابطة مستقيمة في معناها ومبناها وشكلها، دالَّة على موضوع الخطاب وغرضه.

فإذا أخذنا الخطاب التراسليّ مثلاً وجدنا أن المتعلم ينبغي أن يميز بين الكتابة الرسمية والكتابة الإخوانية، وإنما يكون ذلك بتمثل بنية الخطاب التراسليّ وتوظيف هذه البنية في السياق المناسب؛ فيتقيد ببنية الرسالة المطلوبة مراعياً عناصر الخطاب، فإذا كانت الرسالة ديوانية (رسمية) لزم المتعلمَ أن يعبر في رسالته عن عناصر متعددة، منها:

1- المُرْسَل إليه دالاً على طبيعة العلاقة بينهما (المرسِل والمرْسَل إليه) أي وظيفة المخاطَب (مديره في العمل، وزير، رئيس الدولة...).

2- موضوع الخطاب: شكوى، طلب زيادة راتب، طلب نقل...إلخ.

3- غرض الخطاب: إشعار بِمَظْلَمَةٍ، دعم وتأييد...

4- ديباجة الخطاب: تقاليد افتتاح الخطاب الرسائلي الرسمي وتقاليد اختتامه.

5- الإطار الزماني والمكاني للخطاب.

6- هوية منتج الخطاب/ المرسل أو المستدعي...

7- استخدام المفردات المتصلة عموماً بموضوع الخطاب وغرضه أكانت مفردات عامة أم متخصصة.

5- تعليم الترجمة والنصوص المقارنة :

لعل أهم ما ينبغي أن ينصرف إليه تعليم الترجمة هو تحليل بنية النصوص المنويّ ترجمتها تحليلاً خطابياً دالاً على جميع عناصر الخطاب والسياق الذي أُنْتِجَ فيه، وهكذا يكون تحليل الخطاب عملاً منهجياً مؤسّسًا لتعليم الترجمة وفنياتها، وينبغي أن يسير تحليل الخطاب في تعليم الترجمة في أربعة خطوط متتابعة، هي:

– تحليل الخطاب/النصوص في اللغة الأم؛ بما ينتهي إلى استنفاد العناصر الرئيسية المنظورة والضمنية المفضية إلى تعرف خصائص الخطاب اللغوية والبنيوية و المنطقية والتداولية، إضافة إلى العناصر الخارجية: نوع الخطاب، وسياقه، والأطراف المشاركة فيه، وبنيته...إلخ.

– تحليل الخطاب/ والنصوص في اللغة الهدف. والمقصود هنا أن نتناول نصوصاً بالتحليل من أنواع خطابية مختلفة تُضارِعُ تلك في اللغة الهدف، وينبغي أن تطابق عملية التحليل هذه العملية الأولى لتكون أساساً صالحاً للمقابلة.

– تحليل تقابلي للنصوص في اللغتين المصدر والهدف، بحيث تنتهي المقارنة إلى جدول دقيق يتضمن معلومات نظرية عن المقارنة وما انتهت إليه من فروقات ومتشابهات في العناصر الخطابية: التماسك (المعجمي والنحوي، وعناصر السياق، والعناصر التداولية ولاسيما القدرة الإنجازية وأفعال الكلام في النصين....إلخ. وقد تفضي مثل هذه الجَدْوَلة إلى بيان فروق مهمة بين النصين؛ ففي التماسك المعجمي قد تتعالق مفردتان أو أكثر في اللغة الهدف، ولكننا عند نقل هاتين المفردتين إلى اللغة المصدر نجد أن التماسك المتحقق في اللغة المصدر لم يتحقق في النص الهدف؛ وإنما ذلك لاختلاف طبيعة العلاقة الدلالية بين زوج المفردات في اللغتين. وفي الغاية البلاغية ومراعاة رسمية الخطاب فإن نقل أسلوب مراسَلة ما في اللغة المصدر دون التنبه إلى طبيعة العلاقة بين المتخاطبين واختلاف المنظور الثقافي لطبيعة هذه العلاقة قد يفضي إلى « سوء أدب» أو خرق لآداب اللباقة والكِياسة.

– الترجمة: وهي خاتمة المطاف وتنتهي بتقديم نص جديد في اللغة الهدف مراعياً الثوابت والمتغيرات الخطابية في النص الأصلي.

6- تعليم اللغة لأغراض خاصة

ولعل هذا المجال يكون أكثر المجالات انتفاعاً بتحليل الخطاب والتحليل النّصّي؛ ذلك لأنه محكوم بمجال معرفي على التعيين يقصد منه بلوغ كفاية خطابية(14) انتهاءً بالكفاية التواصلية العامة. ويلتقي تحليل الخطاب وتعليم اللغة لأغراض خاصة في الإجراء والغاية؛ فالإجراء هو تحليل النصوص تحليلاً كاملاً ينتهي إلى وضع أطر دلالية وبنيوية وتداولية للنصوص بما يميز الأغراض التداولية الناجزة نصوصاً. وأما الالتقاء في الغاية فيتمثل في الانتهاء من التحليل إلى تمييز أبنية النصوص حسب أغراضها وموضوعاتها.

ولاشك أن الأدوات التي يعتمدها تحليل الخطاب هي المحور الذي يقوم عليه تعليم اللغة لأغراض خاصة؛ فالعلاقات الدلالية التي يعتمد عليها الخطاب في تفكيك مضمون النص والوصول إلى بنيته العميقة هو الأساس الرئيس في تعليم اللغة لأغراض خاصة؛ إذ ينبغي أن يحصّل المتعلم معجماً اصطلاحياً متخصصاً في موضوع التعلم. وقد نظر تحليل الخطاب إلى المصطلحات والمفردات المتخصصة على أنها عنصر مهم من العناصر المعجمية التي تخلق تماسك النص وتمنحه طابعاً خطابياً محدداً من حيث الدلالة والبنية.

ثم إن غاية تحليل الخطاب أن يصل إلى تمييز أنواع الخطابات المختلفة وهذا يمثل الأداة الرئيسية الثانية في تعليم اللغة لأغراض خاصة: استعمال نصوص أصيلة تمثل تمثيلاً أميناً طبيعة الخطاب المنويّ تعليمه، وهو الخطاب المتعارَف عليه في « مجتمع الخطاب»(15). فإذا كان القصد أن نعلّم العربية لأغراض اقتصادية مثلاً لزِمَ المادة التعليمية أن تتأسس على معجم اصطلاحي يستنفد جميع وجوه الاقتصاد المختلفة، وأن تتضمن نصوصاً اقتصادية متباينة كأنْ تَضُمَّ مثلاً: جزءًا من تقرير حكومي حول وجوه العجز

في ميزانية دولة ما، وخبراً صحافياً عن عمليات دمج شركات كبرى، وقوائمَ بأسعار العملات المختلفة، ومقالات تحليليةً في قضايا اقتصادية معينة، ونصوصَ اتفاقيات تجارية بين دولة وأخرى.... وهكذا إلى أن نستغرق جميع وجوه إنجاز النصوص الاقتصادية. ويكمّل هذا النشاطَ القرائيَ والتحليليَّ محاولاتٌ جادة لتمثل أنماط هذه النصوص وطرق بنائها ونقلها من سياق التلقي إلى سياق الإنتاج؛ من القراءة الفاهمة المستوعِبة إلى الكتابة والإنشاء.

تحليل الخطاب وعناصر العملية التعليمية

كيف يسهم تحليل الخطاب في عناصر تعليم اللغة الأجنبية: المعلم، والباحث، والطالب، والأساليب التعليمية، والمنهاج التعليمي، والتقويم.

لعل الجدول التالي يقدم صورة تمثيلية لذلك.

المجال	دور تحليل الخطاب
إعداد المعلم	- تدريب المعلمين وتأهيلهم تأهيلاً نظريًا وعمليًا في تحليل الخطاب وعلم النص، ومن قضايا هذا التأهيل: تحليل النصوص، وأنواع الخطابات، والفرق بين الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب، والتمييز بين الخطاب الرسمي والخطاب الشخصيّ، وتعرُّف أعراف النصوص والخطابات المختلفة. - التدريب على أساليب التدريس القائمة على النوع النصي.
الباحثون في حقل تعليم اللغة الثانية	تأهيلهم تأهيلاً علميًا ومنهجيًا في جمع المتون لبناء الذخائر النصية وتحليلها من حيث عناصرها الخطابية، واستثمارها في إعداد المواد التعليمية، وتحليل أخطاء المتعلمين، وإنتاج برمجيات حاسوبية دقيقة تُسهم في تطوير أبحاث» تعليم اللغة الثانية واكتسابها».
الطالب	توجيهه توجيهًا مباشرًا وبمعرفة واعية نحو تعرُّف أنواع الخطابات والنصوص، وكيفية الإسهام في إنتاج الخطاب واستقباله، وتعرُّف أنواع النصوص، والمعايير الشكلية لكل نوع نصيّ.......إلخ، وصولاً إلى الكفاية الخطابية والتداولية.
الأساليب التعليمية	ابتكار أساليب جديدة ومتطورة في التعليم القائم على أنواع النصوص والخطابات المختلفة، بالتركيز على بنية الخطاب الشكلية ومضمونه المعرفي.
المادة التعليمية	انتقاء مواد تعليمية أصيلة تمثّل أنواع الخطابات/ النصوص المختلفة، تتوفر فيها أعراف الخطابات المختلفة، وذلك مثل: مقالة اجتماعية نقدية، وشكوى رسمية للجهات الحكومية، وطلب تزويد بتجهيزات مكتبية، ورسالة اعتذار.......إلخ.
التقويم	وضع طرق تقويم تتوافق مع مصفوفة الكفايات التي ينبغي للمتعلمين إنجازها على مستوى الكفاية الخطابية استقبالاً وإنتاجًا.

وإذا كان ما قيل هنا يصدق على تعليم اللغة الأجنبية فإن كثيرًا منه يصدق أيضًا على تعليم اللغة لأبنائها؛ ذلك أن فهم الخطاب ونوعه ومقتضياته يمثل شطرًا مهمًا من الكفاية الخطابية والتداولية في فهم المقروء والمسموع، ثم إن الغاية الرئيسة من مهارة الكتابة أن يقتدر المتعلم على إنتاج خطاب متماسك في شكله ومضمونه يستجيب لمقتضيات السياق التواصلي المختلفة.

الهوامش:

1 - وليد العناتي، تحليل الخطاب وتعليم مفردات العربية للناطقين بغيرها، مجلة البصائر، عمادة البحث العلمي بجامعة البترا، م13، ع2، 2010، ص 94

2 - ومقابله الإنجليزي: Critical Discourse Analysis وكان ينبغي أن نسميه (تحليلَ الخطاب النقديّ)؛ وإنما تحولنا عن ذلك مخافة الالتباس بتحليل الخطاب الأدبي ونقده

3 - من المراجع المهمة التي تتناول أهمية تحليل الخطاب في حقل تعليم اللغة الثانية:

- Carter .R . and McCarthy .M. (1994). Language As Discourse.

- McCarthy . M. (2005) . Discourse Analysis for Language teachers.

4 - وليد العناتي، تحليل الخطاب وتعليم مفردات العربية للناطقين بغيرها، ص96

6 - تفاصيل وافية عن منزلة المفردات في تحليل الخطاب وتعليم اللغة لغير الناطقين بها في بحث وليد العناتي تحليل الخطاب وتعليم مفردات العربية للناطقين بغيرها، وكذلك في:

- Carter. R. (2007). Vocabulary. Applied linguistic Perspectives. Routledge . London

7 - وليد العناتي، تحليل الخطاب وتعليم مفردات العربية للناطقين بغيرها، ص 103.

8 - McCarthy . M. (2005). Discourse Analysis for Language teachers. p62

9 - رونالد كارتر، اللغة والأدب، في «الموسوعة اللغوية» ن. كولنج، ترجمة محيي الدين حميدي وعبد الله الحميدان، المجلد الثاني، ص609.

10 - Carter .R . and McCarthy .M. (1994). Language As Discourse. p135.

11 - رونالد كارتر، اللغة والأدب في «الموسوعة اللغوية»، ص604.

12 - كثيرًا ما تشكل المعرفة غير الواعية جزءًا مما يُعرف بـ وعي اللغة Language Awareness) وهو اتجاه عريض في حقل تعليم اللغة الأجنبية مفاده أن المتعلم يكتسب كثيرًا من معارفه ومهاراته باللغة الأجنبية دون وعي مباشر ومقصود منه.

13 - وهو معروف بالتعليم عن اللغة أو التعليم الشكلي الواعي.

14 - يجمع اللسانيون التطبيقيون على أن الكفاية الخطابية جزء من الكفاية التواصلية مقتفين أثر (كانال وسوين) في نموذجهما التحليلي للكفاية التواصلية

15 - مجتمع الخطاب: Discourse Community

العربية في عصر الحوسبة « صناعة المعجم الآلي »

د. عباس عبد الحليم عباس

مقدمة : العربية والتقنية :

لم يعد للحديث عن كفاءة اللغة العربية وقدرتها على الوفاء بمتطلبات العصر أهمية تذكر، إذ تولت هذه المرحلة تاركة خلفها لغة تؤكد لأبنائها وغيرهم، ممن يحسنون الظن بها أو يسيئون، أنها لغة حية وقابلة للتطور بما تتمتع به أنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية من ميزات تمنحها المرونة الكافية.

ولم تعد القضية اليوم قضية استيعاب مصطلحات جديدة، أو تعريب العلوم أو ما شابه، بل انتقل الأمر إلى ضرورة الانشغال بتكييف هذه اللغة بأنظمتها كافة لتتواءم والدخول إلى عصر الرقمنة أو (الديجتال) التي باتت تطبع حياتنا اليومية بشكل يضعنا أمام العديد من التحديات التي ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار ضرورة أن نشارك في تقديم تراثنا وحاضرنا ومستقبلنا لهذا العالم، وتقديم ما يمكن تقديمه من نفع للبشرية تصديقاً لقول الحق تعالى «كنتم خير أمة أخرجت للناس» (آل عمران:110). ولعل هذه الخيرية مصدر الأمل والدافع الأساس لكل المعنيين من علماء اللغة ورجالات الفكر والفلسفة والتربية والعلوم المختلفة للعمل معاً على خلق دور نشط للغة العربية في إطار التبادل الثقافي العالمي، ونقل المعلومات الرقمية عبر شبكات حاسوبية باتت مصادر أساسية لا غنى عنها في تلقي المعرفة بأشكالها كافة.

إن أبواب الأمل راحت تفتح من جديد أمام لغتنا العربية، وذلك بظهور تكنولوجيا المعلومات بما تتضمنه من استراتيجيات وفتوحات تقنية جديدة، أزعم أنها ستكون كفيلة بمساعدتنا نحن العرب على تحقيق ما لم نستطع تحقيقه من نشر هذه اللغة، وتيسير طرق تناولها والتعامل معها، فضلاً عن دفعها إلى مصاف اللغات العالمية، وما يتعلق بذلك من تواصل نشط وخلّاق للحضارة العربية الإسلامية (القديمة والمعاصرة) مع حضارات العالم، ولا سيما ونحن نمر بمرحلة صعبة ومواقف لا نحسد عليها في ظل ظروف سياسية واقتصادية عالمية قد تفرض علينا استلاباً سياسياً وحضارياً وعزلة في الثقافة والاقتصاد، ما لم نهجر (منطق النعامة) ونتخذ ما يلزم من إجراءات للخروج من المأزق.

ومع أن هذا هو واقع الحال فإن نظرة عجلى على السياق التاريخي لمواكبة اللغة العربية للتقدم العلمي والتكنولوجي (التقني) تؤكد لنا، وبأمثلة واقعية حية، ما استطاعت أن تقدمه لغتنا العربية من إمكانات وقدرات لاستيعاب التجربة العلمية الحديثة، ويكفي مراجعة منجزات مجامع اللغة العربية، أو منجز أحد أهم هذه المجامع، وهو مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مثلاً، وكذلك ربما تكفي الإشارة إلى تجربة الجامعات السورية في سياق تدريس العلوم الطبية والهندسية وغيرها باللغة العربية. ولا يرغب الباحث هنا في تكرار ما قيل منذ الربع الأول من القرن الماضي، وما كتب من بحوث ودراسات دفاعاً عن العربية وقدراتها، وحسبه الإشارة لما لذلك من علاقة بالدفاع عن الذات والهوية، ولا سيما أن (اللغة والهوية وجهان لعملة واحدة)(1). وكلنا قد عرف قصيدة حافظ إبراهيم التي يؤكد فيها محتوى تلك الكتابات،

◄ أستاذ الأدب العربي في الجامعة العربية المفتوحة- عمان.

خصوصاً بقوله على لسان العربية:

وسعت كتـــاب الله لفظاً وغاية

وما ضقت عن آي به وعظات

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة

وتنسيق أسـمـاء لمخترعات

غير أن هذا لا يعني أن السبل أمامنا مهيأة تهيئة مثالية، بل ثمة عقبات وإشكالات ذات أبعاد ثقافية واجتماعية أولاً، وفنية تقنية ثانياً، ولعل الزمن كفيل بحل العديد من إشكالات النمط الأول، فضلاً عمّا يمكن أن يقال حول دور الإعلام والمؤسسة الثقافية والتربوية في إقناع المجتمع بتحديث وسائل حياته، وعقد وشائج الصلة بينه وبين منجزات الحضارة المعاصرة في شتى المجالات، وفي مقدمتها تكييف أنظمة اللغة العربية مع معطيات العصر الرقمي والمعلوماتي.

أما النمط الآخر من الإشكالات وأعني به الخاص بالجوانب الفنية والتقنية لرقمنة اللغة العربية وحوسبتها فلاشك أن علماء البرمجيات وعلماء اللغة قد قطعوا في هذا السياق شوطاً لا بأس به(2)، وما زال أمامنا الكثير لنقوم به أيضاً، فثمة كثير من العقبات التقنية ما تزال قائمة أمام حوسبة الحرف العربي، وهي في تجدد مستمر بتجدد المعطيات والغايات، ولا سيما أن النص العربي تتم قراءته مشكولاً بحركات إعرابية، «والتحليل التركيبي للجمل غير المشكولة يفضي غالباً إلى عدة بنيات تركيبية (حالة غموض تركيبي)»(3) وغير ذلك من القضايا التي قد تواجه مشروعات حوسبة اللغة بوجه عام.

العرب ومجتمع المعرفة.. من المعلومة إلى المعلوماتية:

إلى أمد قريب كانت ثمرات المطابع من صحف وكتب ومجلات، هي أوعية المعرفة، وهي ملجأ الطالب والباحث، وملاذ العالم والمفكر، وكما يعرف الجميع فإن هذه الأوعية لها صفاتها وخصائصها، ولسنا بصدد الحديث عن رحلة الكلمة والمعلومة من المخطوط إلى المطبوع، التي عدّت في حينها طفرة علمية فائقة، إذ لا مجال للموازنة بين ما تنسخه يد الإنسان وما تنتجه المطابع الضخمة من أعداد هائلة من الكتب؛ ومع أن القضايا المتعلقة بالمخطوط ومن ثم بالكتاب صارت شيئاً من التاريخ، فليس بالإمكان إغفال الآثار الاجتماعية والعلمية والمعرفية التي أثّرت في المجتمعات العربية جرّاء ذلك. ويرى جيوفري روبر، المتخصص في الدراسات الإسلامية بجامعة كمبردج أن ظهور الطباعة في الشرق الأوسط أدى إلى «خلق ثقافة جديدة لا تقوم فقط على وسائل حديثة لنقل النصوص، وإنما تستند أيضاً إلى منهج جديد في اختيار تلك النصوص، وكتابتها وتقديمها لنوع جديد من القرّاء، كما تقوم على تيسير اللغة والأدب، ورؤية جديدة للذات. ونتج عن ذلك نهضة ثقافية وحركات سياسية وطنية»،(4) وتحولات اجتماعية كبرى لا يمكن الحديث عنها دون الإشارة إلى الكتاب والطباعة ودورهما في ذلك، وهي التحولات أنفسها التي (أثرت في الجوانب الفكرية والاقتصادية والاجتماعية في أوروبا)(5) وربما كانت بدرجة أكبر، حتى وصف في حينه، بثورة علمية كبيرة على مستوى العالم كله.

ومع أن المطابع أنجزت مهمتها المعرفية على خير وجه فإن المعرفة التي أنتجها الكتاب ظلت آثارها محدودة، وذلك لأسباب عدة لعل أهمها صعوبة انتقال الكتاب عبر الزمان والمكان، والزمن النسبي الذي تحتاجه المطبعة لإنتاج الصحيفة أو الكتاب بالكميات الكبيرة المطلوبة، وهو الأمر الذي يمكن وصفه بسلاح ذي حدين: الأول يكمن في أن مثل هذه الطبيعة الزمنية للمنجز الطباعي تمنح الإنسان الفرصة الكافية للمتابعة والاطّلاع، وأما الجانب الآخر، وهو الجانب السلبي، كما أظن، فإن هذه الطبيعة تؤدي إلى توزيع غير عادل للمعرفة، فما ينجز في المغرب العربي ربما يحتاج إلى شهور أو أعوام حتى يصبح بين أيدينا، هذا على مستوى المنطقة العربية والوطن الواحد، فما بالنا، والحال كذلك، في المعرفة التي ينجزها الغرب بعامة؟!

وبسبب من هذا وذاك، وبالإضافة إلى اقتحام الحاسوب ومعطياته حياتنا العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، لم يعد الخيار أمام المجتمعات العربية المتطلعة إلى النمو والتقدم، والراكنة إلى تراث معرفي عظيم إلا أن تلبس لبوس العصر، وتسمح لنظمها المعرفية والثقافية بالعبور إلى الضفة الأخرى، إلى (مجتمع معرفة) بملامح جديدة تعتمد على الأنظمة المحوسبة وأتمتة (automation) إنتاج المعرفة وتخزينها ونقلها. وقد يعترض بعض الحذرين على المضي قدماً في هذا الاتجاه بحجة أن ذلك سيعني زيادة في عمق الفجوة المعرفية، والتناقض، أي الكثير من المجتمعات العربية ما يزال يفتقد المقومات الأساسية للحياة في مجالات الصحة والتعليم والإسكان وغير ذلك. وفي واقع الأمر ثمة مبالغة ممجوجة لدى فئة الحذرين تلك.. إذ يشير واقع المجتمعات العربية إلى دخول تلقائي إلى العصر الجديد والتعامل مع معطياته، فضلاً عن أن الواقع نفسه يشير إلى أن الأجيال العربية الصغيرة (وهي أجيال المستقبل القادم) هي التي تقود هذا التوجه الجديد، فجيل الأبناء بات يعلّم جيل الآباء كيفية التعامل مع الحواسيب ونظم الأتمتة، فضلاً عن أن الإعلام العربي والعالمي الذي أصبح في متناول أي مجتمع دون اعتبار لمستويات الثراء والثقافة والتعليم وغير ذلك راح يفرض واقعاً جديداً على المجتمعات كافة عبر ما يسمى (بالتربية غير الموجهة) وما الأعداد المتزايدة من المحطات والقنوات الفضائية إلا دليل قطعي على أن الخيار التكنولوجي أصبح خياراً حاسماً بكل المعايير، ومثلما تنقّلنا مع بقية العالم داخل العصور (عصر الحديد.. عصر البرونز.. عصر الكهرباء) لابد أن ندخل اليوم ما يسمى (بعصر المعلومات) الذي سيحوّل هذا العالم كما يرى بيل جيتس إلى «سوق كونية هائلة، وسيجمع كل الطرق المختلفة التي يتم بها تبادل السلع والخدمات والأفكار الإنسانية»(6).

وعلى الرغم من أن بزوغ عصر المعلومات هذا، ربما جاء في وقت غير مناسب إلى حد ما، بالنسبة لنا نحن العرب الذين ما زلنا نعاني آثار المؤسسة الاستعمارية الغربية، وآثار مشكلات جمة من التخلف العلمي والاقتصادي والسياسي، على الرغم من ذلك ينبغي أن لا نضيّع الفرصة كما أضعناها من قبل ، نعم «لقد ضيّع العالم العربي فرصته الكبيرة التي سنحت له مع طفرة الازدهار النفطي، لقد كان بوسع العرب أن يطوّروا أنفسهم وكان بمقدورهم أن ينتقلوا بفكرهم إلى العصر الحديث، وكان بإمكانهم أن يستحدثوا نظاماً اقتصادياً وصناعياً خاصاً بهم ولكنهم لم ينجزوا هذه المهام، وأنا أتوقع أن يدخل العالم العربي القرن الواحد والعشرين وهم أقل أهمية مما كانوا عليه في السابق»،(7) وهذا بحسب رؤية المفكر البريطاني (مول جونسون). إلا أننا نرغب، وهذا ما يزال أمامنا، في أن نخيّب مثل هذه التوقعات، ونمارس حقنا في اغتنام الفرصة كما تغتنمها أمم أخرى برؤاها الفكرية الشاملة، ولابدّ من الإيمان بأن «نظم المعلومات هي حصان طروادة الذي يمكن أن يشعل جذوة التغيير في قلب المؤسسة العربية شريطة إدخالها بأسلوب منهجي فعّال، بل يمكن من خلالها إزالة الآثار السلبية لكثير من تراكمات الماضي، حيث تحث نظم المعلومات على أن نفكر في المشاكل بنظرة جديدة، ومن منظور مختلف»(8)؛ لأن هذه النظم صارت لب قضايا المجتمع المعاصر من سياسية وعلمية واقتصادية وتعليمية وغير ذلك، ومثلما كانت المعلومة والمعرفة تقدماً وحضارة، صارت المعلومات قوة، لا قوة عسكرية فحسب، بل قوة في شتى ميادين الحياة أيضاً.

وفي هذا الإطار أدرك المشتغلون في الحقل اللغوي خطورة هذه القضية، وبدأت المجامع اللغوية ومراكز الأبحاث والمؤسسات الأكاديمية تحثو الخطى للتعاون مع المعنيين ببرمجيات الحاسوب وهندستها لإنجاز مشروعات مهمة في (مجال البرمجة باللغة العربية) وهي جهود جيدة ومبشرة على الرغم من عدم مقدرتنا على مقارنتها بجهود البرمجة

بلغات أخرى، وقد بتنا نسمع في الآونة الأخيرة عن تجارب قطرية عربية في مجالات حوسبة اللغة العربية، مثل التجربة المصرية، والتجربة الشامية، والتجربة المغربية، والخليجية وغير ذلك، وأكتفي هنا برصد ثلاث تجارب هي(9): التجربة الأولى تمت بالكويت من خلال مشروع الأستاذ عبدالرحمن الشارخ وشركته «العالمية» التي صنعت حاسوب عائلي «صخر» يعمل بنظام MSX الياباني والذي تمت كتابته بالعربية مما جعل حواسيب من صنف «صخر» تشتغل في محيط عربي أصيل.

على أن هنالك تجارب أخرى وقع القيام بها على مستوى الحواسيب العائلية نذكر منها الحاسوب «عرب كلير» الذي اعتمد على ترجمة نظام حواسيب SINCLAIR الإنجليزية و«الأمير» الذي حاول اعتماد نظام شركة I.B.M. ولكن هذه التجارب لم تعمّر طويلاً مثل تجربة «العالمية» المتواصلة وذلك لأسباب عدة منها أن نظام MS-DOS أصبح قياسياً ومعيارياً على المستوى الدولي.

أما التجربة الثانية فهي التي انطلقت ضمن شركة «أليس» ALIS التي بعثها الأستاذ بشير حليمي الجزائري المنشأ بكندا والتي حاولت تصميم نظام عربي ARABIC DOS موائم لنظام MS-DOS المطور من طرف بيت البرمجيات الأمريكية MICROSOFT لصاحبها BILL GATES قبل أن تتفق الشركتان على إدماج النسخة العربية ضمن قائمة النسخ المتوفرة بعديد اللغات في نظام التشغيل MS-DOS.

أما التجربة الثالثة فهي التي حاول من خلالها بعض الخبراء العرب من توفير نظام اليونيكس UNIX بالعربية تماشياً مع ما لاحظوه من أهمية متزايدة لهذا النظام ولسعة استغلاله سواء على الحواسيب الصغيرة أو المتوسطة أو الكبرى.

تنوع اللغات وتعدد الثقافات (صراع أم حوار)؟

حين تحدّث صموئيل هتنغتون عن (صراع الحضارات) عام 1996 م، كانت النظرة إلى العلاقات الحضارية تشوبها شوائب التغييرات السياسية الجذرية التي قلبت كثيراً من المفاهيم، أما هذه الأيام فإن بروز توجهات أخرى بأثر من العولمة والثورة الاتصالية والمعلوماتية أعاد توجيه المسألة لتدخل إطار ما يسمى (بحوار الحضارات) الذي بدأت صيغه تظهر جلية في مختلف الأصعدة الفكرية والثقافية وحتى السياسية، ومن نتائج ذلك ظهور ما سمي (أول برلمان للثقافات عام 2004 الذي شمل ممثلين عن الثقافات الإنسانية شتى) (10) وغير ذلك من الجهود العربية المدركة لضرورة التفاعل والتلاقي والتلاقح، وربما تكون البداية من المؤسسة التعليمية، وما سيكون للمدرسة والجامعة من دور أساسي في ذلك، ثم يلي هذا المؤسسة الإعلامية، التي نؤمن جميعاً بخطورة أثر أجهزتها المقروءة والمسموعة والمرئية على مجالات المجتمع كافة... وهنا نذكر قضية العلاقة بين (الذات/ والآخر) بوصفها محوراً مركزياً في سياق التنوع اللغوي والتعدد الثقافي، الذي ينبغي أن يقوم على الاعتراف بالآخر وبضرورة الالتقاء والتفاعل معه ، مع الحرص على بلورة الهوية والحفاظ على الخصوصية.

وهنا يبرز دور المثقفين من العلماء المسلمين للتأثير على الحكومات، وعلى المسؤولين عن التربية والتعليم في الدول العربية الإسلامية للتركيز على تدريس اللغة العربية، ورفع شأنها وتدريس التراث العربي القديم والتعريف بالعلماء العرب القدماء الذين كان لهم فضل كبير على النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر، والذين استمدت العلوم الحديثة كثيراً من اختراعاتهم واكتشافاتهم. كذلك يجب التأكيد على أهمية دور المؤسسات والهيئات العربية والإسلامية المنوط بها نشر الثقافة والعلوم العربية والإسلامية.

إن التعددية الثقافية هي الكنز الباقي عبر الأجيال، فهي نتاج انصهار الحضارات التي تعاقبت على هذا الكون منذ بدء الخليقة، ومهما توحدت العلوم والمقاييس، فلا يمكن أن تتوحد الثقافات واللغات في ثقافة واحدة موحدة، أو في لغة واحدة يتحدث بها جميع سكان الكون. لقد جعل الله لغة لكل نوع من مخلوقاته حتى الطيور لها لغة خاصة بها كما أخبرنا الله في كتابه الكريم (منطق الطير) أي لغة الطيور، ولا يمكن لأي قوة في العالم أن تنجح في القضاء على الخصوصيات الثقافية Opecificites Culturelles لكل شعب من الشعوب. ومن هنا فلابد من التواصل الثقافي بصفته حتمية حياتية جوهرية، وهو التواصل الذي يرى فيه كثير من أعلام الثقافة العربية ضرورة حياة. فإن لم تتصل إحدى الثقافات بثقافات عصرها المتعددة وبروائع الأعمال الفكرية والأدبية والفنية العالمية في العصور السابقة، واكتفت باجترار نفسها ذبلت وضعفت وقصّرت عن أن تؤدي رسالتها نحو نفسها ونحو الإنسانية. فالشأن هنا هو شأن التواصل والتبادل والتفاعل وليس مجرّد اتصال من جانب واحد. ولقد كانت الثقافة العربية من الجاهلية وخلال العصور الإسلامية ثقافة منفتحة على غيرها من الثقافات، أخذت منها دون تردد ولا شعور بالنقص، وأعطتها عطاء سخياً دون قسر ولا تحايل أو إغراء. ويقول سبحانه وتعالى في كتابه الكريم «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا...».

كما أن موضوع انتشار اللغة العربية وحروفها وثقافتها في أجزاء كثيرة من أفريقيا وفي أقطار آسيا الوسطى وبعض بلاد المشرق الإسلامي وأوروبا، لا يزال يحتاج إلى مزيد من الدراسة المنصفة لبيان وسائل هذا الانتشار، ولبيان مدى التأثر والتأثير بينها وبين غيرها من ثقافات تلك البلاد ولغاتها.

ولا يجوز لمثقف عربي أو غير عربي أن يكتفي بما عنده وأن يدعو إلى الانغلاق الثقافي. فعند غيرنا كثير مما نحتاج إليه من روائع الآداب والفنون مما يضيف إلى فكرنا فكراً، ويفتح نفوسنا وعقولنا على آفاق رحبة وعوالم متجددة، فيكون – مع كنوزنا النفيسة من التراث اللغوي والنثري والشعري والفلسفي والموسيقي والفقهي – وسيلة للتواصل والتبادل بين الثقافات الإنسانية ، وللتعارف والتفاهم بين الشعوب، وإشاعة روح التقارب والسلام العالمي(11)، وهو النتيجة الطبيعية والإيجابية لما أشرت بالحديث إليه فيا يخص (حوار الثقافات) .

واليوم نحن أمام بوابة واسعة من المحفزات نحو المزيد من التفاعل الذي سيضعنا أمام المزيد من المعرفة للآخر، وسيفتح أمامنا الآفاق كذلك نحو المزيد من الانتشار، ليس للغة فحسب بل للدين والثقافة والحضارة العربية، التي نحن بأمس الحاجة اليوم لنوصلها إلى الآخر بشكلها الصحيح واللائق بعيداً عمّا علق بها من شوائب وقصور نتيجة وصولها إلى الآخرين عن طريق ممارسات خاطئة لا تمت إلى لغتنا وثقافتنا بأي صلة، وأعني بذلك وصول ثقافتنا إلى الآخر عبر مسارب ضيّقة، لا تسمح بعرض وجهات النظر المختلفة، أمّا اليوم وقد أتاحت لنا شبكة الإنترنت قنوات أوسع فإنّ لدينا المزيد من الفرص لمخاطبة العالم بحقيقة الحضارة العربية الإسلامية، ورسالتها إلى العالم.

واقع اللغة العربية على الشبكة العالمية :

إن إحدى أبرز التحديات التي يواجهها العالم العربي، فيما يواجه، تلك التحديات الخاصة بنشر اللغة العربية والنتاج اللغوي في عصر باتت فيه عملية السباق الثقافي والمعرفي تسير بسرعة فائقة. الأمر الذي يفرض علينا بذل المزيد من الجهود نحو التحول إلى ثقافة النشر الإلكتروني؛ لأن ذلك «سيحقق لثقافتنا ولغتنا نقلة نوعية هائلة، من حيث وضعهما في موقع مع الثقافات العالمية السائدة الآن، ويفتح أمامهما فرص التلاقي

والتفاعل مع حاملي تلك الثقافات من جانب، ومن جانب آخر يعيد ربط الملايين من المهاجرين والمغتربين العرب والمسلمين في العالم بثقافتهم العربية والإسلامية، وينمّي من خلالهم حركة ثقافية وفكرية عربية في مواطنهم الجديدة، ويؤسس لتلك الثقافة وجوداً جديداً في تلك الأصقاع من العالم البعيد عن ثقافتنا الحالية، ويكسر حاجز الجهل المطبق الذي تعيشه شعوب وأمم الأرض حول ثقافتنا العربية قديمها وحديثها، وربما يعيد لهذه الثقافة وحامليها الاعتبار لدى أمم الأرض المعاصرة».(12)

هذا من جهة، ومن جهة أخرى لابد من استثمار طاقات التقنية الحديثة في أعمال الفهرسة، والأرشفة، والصناعات المعجمية، أحادية اللغة وثنائية اللغة، والمعجمية المتخصصة، دع عنك ما يمكن أن تقدمه هذه التقنية من خدمات البحث الآلي، بل تحليل النصوص أيضاً ، وهو ما تبشر به بعض فروع اللسانيات الحاسوبية.. وأعتقد أن ضرورة مثل هذه الاستثمارات تزداد إذا اطلعنا على بعض الإحصائيات المفجعة لواقع العربية على شبكة الإنترنت، إذ إنها «تشير إلى أن المواقع التي تنشر على صفحات شبكة الإنترنت يمثل منها: 82% من المواد باللغة الإنجليزية، و4% باللغة الألمانية، و1.6% باللغة اليابانية، و1.3% باللغة الفرنسية، و1% باللغة الإسبانية، والباقي موزع بين بقية لغات العالم، وأغلبها لغات أوروبية»(13). ولعل هذه الإحصائية بما تشكله من مؤشرات بمثابة ناقوس خطر يدعونا لتكثيف الجهود من أجل المزيد من المساهمات في إطار تفعيل وجود العربية على الشبكة العالمية (الإنترنت) وخاصة بعد أن أكدت الدراسات التطبيقية والنظرية الإمكانات الضخمة لأتمتة أنظمة العربية وحوسبتها بما لها من خصائص «تساعد على برمجتها آلياً.. فالنظام الصوتي في اللغة العربية، والعلاقة الوثيقة بين طريقة كتابتها ونطقها يدل على قابلية اللغة العربية للمعالجة الآلية بشكل عام، وتوليد الكلام وتمييزه بصورة خاصة»(14) بالإضافة إلى تأكيد الباحثين والمختصين بتفوق العربية على بعض اللغات الأخرى في هذا الإطار بما فيها من خواص «الاشتقاق الصرفي، والمرونة النحوية، واعتماد المعجم على الجذور، والصلة الوثيقة بين المبنى والمعنى، واطّراد القياس في كثير من الحالات الصرفية والإعرابية والصوتية. وهي إلى ذلك كله توصف بأنها (لغة جبرية)، فجميع ذلك يجعل المعالجة الآلية للعربية موضوعاً شائقاً ومثيراً»(15). أي أن هذه الميزة تسهّل على المشتغلين في البرمجيات الحاسوبية التعامل مع المفردة العربية واشتقاقاتها رقمياً؛ ذلك أن الاشتقاق في الصرف العربي يخضع لنظام دقيق يصفه بعض الدارسين (بالنظام الرياضي) الذي «يتيح له استيعاب أي مصطلح جديد والتعبير عنه بطريقة تلقائية مبسطة... بل وتطويع هذا المصطلح إلى موسيقاها الخاصة بما يتفق مع الأذن العربية السليمة، ويضاف إلى ذلك قوانين رياضية واضحة لإضافة السوابق واللواحق (prefixes and suffixes) لأي كلمة»(16)

وقد بدأت هيئات ومؤسسات كثيرة تخطو خطوات رائدة في مجالات حوسبة اللغة العربية بمختلف أنظمتها، بالإضافة إلى عشرات الندوات والمؤتمرات، وانشغال العديد من مجامع اللغة العربية بتطوير أساليب المعالجة الآلية للغة العربية.

نقل المعلومات الرقمية والتبادل الثقافي عبر الشبكات (جهود عربية):

أشرت فيما سبق إلى بدء العديد من الهيئات والمؤسسات الأكاديمية والبحثية في العالم العربي، كالمعاهد والجامعات ومراكز الأبحاث، والمجامع اللغوية، والشركات العاملة في مجالات الحوسبة ونظم المعلومات بالتعاون في سياق تحويل المعلومة المنشورة ورقياً إلى معلومات رقمية، ونشرها في أوعية محوسبة، أو عبر الشبكة العالمية (الإنترنت). بل إن موضوع المعلوماتية والتبادل الثقافي الرقمي صار من أهم القضايا ذات الأولوية في مؤتمرات القمة للكثير من الرؤساء والملوك

والزعماء. وفي هذا دلالة واضحة على قناعة كبيرة «بوجود نقص واضح في المادة العربية، ومحركات البحث والتصفح العربية أيضاً على شبكة المعلومات»(17). ومع ذلك لا يمكن إغفال جهود عربية كبيرة سعت ولا تزال تسعى إلى جسر هذه الفجوة وتجنيد فرق البحث، والعمل لتحقيق موقع أفضل في مجتمع المعرفة والمعلوماتية عبر استغلال أمثل لطاقات تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات، وهي جهود لا يمكن حصرها في ثنايا الموضوع، ولكن أود أن أشير إلى جهدين بارزين في هذا المجال هما: (موقع الورّاق و موقع عجيب).

فالموقع الأول، أي الورّاق www.alwarraq.com أحد أبرز مواقع التبادل الثقافي العربي وأهمها، ويشكل نواة أساسية لمكتبة إلكترونية عربية شاملة، جُند للعمل فيها فريق عربي كبير من المثقفين والتقنيين العرب العاملين في مجال تكنولوجيا المعلومات لجعل هذا الموقع مشروعاً حضارياً متكاملاً يربط بين الثقافة والتكنولوجيا على أوسع نطاق.

(الوراق) في مرحلته الأولى نهض، أساساً، على الاختيار مما هو محقق، حتى الآن، من الكتب الموضوعة وفق التصنيف العلمي لموضوعاتها، ووفق أولويات ترى ضرورة تقديم ما يعكس غنى هذا التراث وبصورة خاصة البعد العقلاني فيه، والكشف عن المهمش والمستبعد من هذا التراث، وما جرى المرور عنه. وقد استدعى هذا التركيز على كتب العلم والفلسفة والمنطق والطب والأدب والموسيقى ، إلى جانب كتب الفقه والحديث والأنساب والتراجم، وغيرها مما يشكل في مجموعه المكتبة العربية الكلاسيكية.إنه مكتبة إلكترونية عربية مختارة تريد أن تقدم الثقافة العربية من خلال خطوطها الأساسية، وبذلك يشكل الوراق فرصة فريدة للقارئ، ومنطقة بحث وتساؤل وإعادة نظر فيما يتعلق بالتراث العربي وكيفية قراءته والتعامل معه.

في بداية المشروع كان الاعتماد على النسخ الأكثر شهرة من الكتب المحققة مبكراً، لكونها تشكل الأساس المبكر في التعامل مع التراث من طرف رواد التحقيق العرب. لكن الآن استُكمل وضع الأسس المناسبة للتعامل مع هذه الكتب بما في ذلك مسألة اختيار التحقيق والطبعة. هناك، اليوم، بعد أكثر من مائة وخمسين سنة على انطلاق حركة تحقيق التراث العربي إنجاز جيد ومتنوع. ويتكون فريق التحقيق في (الوراق) من مجموعات أكاديمية موزعة على عدد من العواصم العربية منها: القاهرة، والإسكندرية، ودمشق، وبغداد، وبيروت، والدار البيضاء، وصنعاء، وأبو ظبي وغيرها.. فضلاً عن الاستفادة من جهود عدد من المحققين العرب المقيمين في عواصم الغرب.

أُنجز، حتى الآن جزء كبير من مؤلفات المرحلة الأولى من العمل (كتب التراث)، ويبلغ هذا الجزء حوالي مليون صفحة إلكترونية أي ما لا يقل عن ثمان مئة كتاب، بعضها يقع في العديد من المجلدات مثل (الأغاني)، و(الكامل في التاريخ) و(تاريخ ابن عساكر) و(تاريخ الطبري)، وغيرها، و في المرحلة الثانية منه ستحوسب (كتب مرحلة النهضة). وإذا كان المنجز من المرحلة الأولى قد استغرق من (الوراق) نحو سنتين ، فإن استكمال العمل في هذه المرحلة سيبقى مفتوحاً، في حين يمكن لمؤلفات المرحلة الثانية أن تستغرق من ورش العمل نحو سنتين وسيكون الشروع في إدخال مؤلفات المرحلة الثالثة وعرضها (الكتب المؤلفة حديثاً) بدءاً من العام المقبل، أي أن المرحلتين الثانية والثالثة سوف تتزامنان عند نقطة بدء معينة(18).

أما موقع عجيب www.ajeeb.com ففيه (باحث معجمي) محوسب يغطي سبعة معاجم، تقدم لنا ما يقارب 10.000.000 (عشرة ملايين كلمة) خدمة مجانية لكل من يدخل هذا الموقع، وهي كما يلي (19):

المعجم	متوسط المواد للحرف	عدد المواد	عدد المشتقات	عدد الكلمات
المحيط	1.429	40.000	40.000	810.000
محيط المحيط	400	11.200	84.965	1.300.000
الوسيط	250	7000	30.000	450.000
الغني	1.071	30.000	195.000	2.000.000
القاموس المحيط	390	11.000	70.000	733.000
لسان العرب	335	9.393	158.149	4.493.934
نجعة الرائد	---	142	5.629	119.176

المعجم العربي على شبكة الإنترنت (نموذجاً):

أشرت فيما سبق إلى نقل المعجم العربي رقمياً متخذاً من ذلك مدخلاً لموضوعي الرئيس، ولابد من الإشارة إلى أن الدراسات اللغوية لا تزال تنمو وتتطور، ولا يزال (علم المعجم) يحتل مكانة بارزة في سياق هذا التطور، والمعاجم في اللغة العربية صناعة قائمة بذاتها، وعلم له أسسه، ومنهجياته، وما جهود الخليل بن أحمد، والزبيدي، وابن منظور، والأزهري،.. وغيرهم إلا دلائل تشهد بازدهار هذا العلم وإحكام تلك الصناعة. وإذا كانت الحاجة إلى المعجم حاجة أبدية لا يمكن أن تنتهي إلا بانتهاء اللغة وموتها وزوالها فإن الضرورة تقتضي تحديث أساليب التعامل مع المعجم، وتطوير سبل الاستفادة منه.. ولا سيما أن المعجم من المصادر الأساسية التي لا يمكن لباحث أو دارس أن يستغني عنها مهما كان حقل تخصصه ومجال دراسته.. ومن هنا بدأ التفكير في حوسبة المعاجم العربية للتغلب على صعوبة الوصول إليها من طرف قطاعات كبيرة من الباحثين والطلاب، والتغلب كذلك على الحجم الكبير الذي يحتله بعضها، دع عنك السرعة الزمنية التي هي من أهم خصائص البحث الحاسوبي، وكذلك الناحية الاقتصادية في تقليل الكلفة المادية وتسهيل عملية تطوير المادة المعجمية وإثرائها وغير ذلك من المجالات، ولا سيما مجال المساعدة على إنشاء معجم تاريخي للعربية وهو الأمر الذي يظلّ «هاجساً معلقاً في صدور المشتغلين بالعربية. ويتميز المعجم التاريخي باستيعابه لمفردات اللغة من أول ظهورها في الزمان حتى يومنا هذا، واستيعابه لوجوه استعمال المفردات في المجالات الدلالية والمعرفية المختلفة، واستيعابه لتأصيل تلك المفردات في مواردها من لغات أخر.. وهو معجم يقتضي إنجازه –ورقياً أو حاسوبياً– جهداً منهجياً منظماً يتجاوز ما قد يبتدر الخاطر الأول من خطة كمية. ولكن إمكانات الحاسوب توقظ في نفوس المشتغلين بالعربية إغراءً متجدداً»(20).

إذن، صار خيار حوسبة المعجم خياراً أساسياً، وبالفعل بدئ بمشروع الحوسبة للمعجم العربي بإدخال مجموعة كبيرة من المعاجم داخل قرص مضغوط (CD)، وقد نشرت عام 1973 دراسة لعلي حلمي موسى بعنوان (إحصائية جذور معجم لسان العرب باستخدام الكمبيوتر) ونشرتها جامعة الكويت، دون أن يتوقف الأمر عند هذا الحد فحسب، وإنما نفّذ بعض علماء اللغة المحدثين مشروعاً أكثر أهمية، فقد حوسب المرحوم الدكتور خليل عمايرة وزميله د. أحمد أبو الهيجاء (فهارس لسان العرب)(21) في ستة مجلدات وضعت كلها على قرص مدمج من إمكانيات متنوعة من البحث المتقدم، واستمرت جهود العلماء والباحثين، وتنامت طموحاتهم حتى

صار عدد غير قليل من معاجم العربية متاحاً للاستخدام على مواقع مجانية في الشبكة العالمية (الإنترنت)، فموقع عجيب (www.ajeeb.com) على سبيل المثال أتاح للمتصفحين إمكانيات البحث في سبعة معاجم عربية كما أشرت من قبل، وصار بالإمكان إيجاد معنى كلمة ما في عدة معاجم بضغطة زر.

وقد صنف د. نبيل علي المجالات الرئيسة لاستخدام الحاسوب في ميكنة المعجم بثلاثة حقول هي (22):

أ) تخزين المعاجم إلكترونياً: على شرائح ممغنطة، أو ضوئية، أو شذرات إلكترونية، وذلك لاستخدامها في المعالجات اللغوية المختلفة، وفي أغراض الترجمة الآلية، والتعليم، واكتشاف الأخطاء الإملائية وتصحيحها وما إلى ذلك.

ب) تحليل العلاقات التي تربط بين مفردات المعجم: كالعلاقة بين جذور الكلمات والصيغ الصرفية (قواعد تكوين الكلمات)، والعلاقات المتعلقة بمعاني الألفاظ، كعلاقات الترادف، والاشتراك اللفظي والتضاد، أو العلاقات الموضوعية (مصطلحات طبية، مصطلحات زراعية.. إلخ).

ج) تحليل مفردات المعجم: والمستخدمة في شرح معاني مفرداته، وهي دراسات ذات أهمية خاصة لبحوث الدلالة المعجمية ونظم الفهم الأوتوماتي××، واسترجاع المعلومات، إذ إنها تسعى إلى إبراز المفاهيم الأساسية، والأبعاد المحورية لمدلولات الألفاظ المترابطة (كتلك التي تربط بين ألفاظ علاقة القرابة: أب، أم، شقيق، شقيقة، خال، عم، صهر، جدة، حماة..) والوصول إلى نواة هذه اللغة أو قاعدة المفاهيم الأساسية التي يقام عليها معجمها، وتحديد شكل شجرة مفرداتها، ومدى عمق مستويات تفريعها (مثال: عالم، قارة، إقليم، بلد، مدينة، قرية، شارع، حارة..). وفي واقع الأمر لا تزال جهود المختصين في اضطراد نحو صياغة فضلى لتوصيف حاسوبي للمادة المعجمية من أجل استخدامها رقمياً، وقد وجدت في توصيف الدكتور نهاد الموسى سداً جيداً لهذه الثغرة ، ويتمثل هذا التوصيف بالمخطط التالي: (23).

المفردة

الصيغة الأصلية: سود (مثلاً)

الصية الحالية : ساد

المكوّن الصوتي: مصاقب (خرير، مثلاً)

: اعتباطي (قلم، مثلاً)

التغير الصرفي

نوعها من الكلام : اسم

البِنْيَة: مجرد

: مزيد

الجنس : مذكّر

الاقتضاء: فاعل

الزمان: ماض

الجهة: متكلم

المعنى: عاقل

الأصل: عربي

الصيرورة: جاهلي

الوظيفة : التعريف، مثلاً (ال)

الرتبة : أوّل، مثلاً (كما في الفعل)

الموقع: بعد كان وأخواتها

حالة الإعراب: معرب

التعريف والتنكير: معرفة

وواضح أن التوصيف سيقوم على «اختيار عناصر العيار المناسب» الذي يوافق «المفردة»؛ إذ أنّ هذه العناصر

التفصيلية المتقدّمة تستوعب خصائص تشمل الأسماء والأفعال والحروف.

وإنّ ما يبدو تفصيلاً باهظاً هنا (في توصيف كلّ مفردة من مفردات المعجم البالغة بضعة عشر مليوناً(!!) قد اصبح مما يقدر عليه ويقتضيه الحاسوب الذي كان يمكنه أن يقوم ببليون عملية في الثانية منذ حين ويتوقّع له أن يصبح قادراً على أن يقوم بترليون عملية في الثانية عما قريب، وقد أصبحت الشمس في عصر الحاسوب تأتي كل يوم بجديد. وهذا المقدار الباهظ جهد عقلي لازم لتمكين الحاسوب من مثْل ما يستطيعه العقل الإنساني أو قريب منه وإن كان هذا القَريب ما يزال بعيداً.

وتشير الدراسات إلى أن حوسبة المعجم العربي تمرّ حالياً بنقلة نوعية حادة ترجع إلى عوامل عدة أهمها(24):

1- ما وفّرته تكنولوجيا المعلومات من وسائل لتجميع المادة المعجمية وتصنيفها وتحريرها، ومن أهم هذه الوسائل ما يعرف بذخائر النصوص المحوسبة Computerized Textual Corpora التي تخزّن بها عينة من النصوص الفعلية التي تمثل الاستخدام الواقعي للغة يجري على أساسها تحديد معاني الكلمات داخل سياقاتها الفعلية، وذلك على عكس ما يحدث في المعجمية التقليدية التي يتولى فيها المعجميون تحديد معاني الكلمات على أساس حصيلتهم اللغوية التي لا يمكن – مهما اتسعت وتوسعت – أن تغطي الكم الهائل من معاني اللغة.

2- التوسع في نظم معالجة اللغة آلياً، خاصة نظم الترجمة الآلية، والنقلة النوعية الحالية نحو النظم الآلية لتحليل مضمون النصوص وفهمها أتوماتيكياً، وهو ما يتطلب تحليلاً عميقاً لمتن المادة المعجمية في صورة ما يعرف بالشبكات الدلالية، ومخططات المفاهيم.

3- الثورة التنظيمية التي نجم عنها تصميمات مبتكرة لقواعد البيانات وقواعد المعارف المعجمية.

4- الإقبال الشديد على تعلّم الإنجليزية لغة ثانية، فأدى هذا إلى تنويع الخدمات المعجمية، وإنتاج معاجم (فردية/ وثنائية) لخدمة الأغراض والمراحل المختلفة، وهو ما اضطر الناشر المعجمي إلى أن يلجأ إلى تكنولوجيا المعلومات لإخراج إصدارات متنوعة.

5- تسارع عملية إنتاج المعرفة الجديدة وما نجم عن ذلك من زيادة الطلب المصطلحي، الذي يتطلب بدوره تصميم نظم آلية لدعم عملية توليد المصطلح.

نتائج وتوصيات:

لقد اتضح لنا ضآلة الجهود المبذولة في تفعيل دور اللغة العربية في مجال نقل المعلومات الرقمية، فعلى الرغم من تأكد ملاءمة أنظمة اللغة العربية الصوتية الصرفية والنحوية والمعجمية لنظم البرمجة الحاسوبية، والقدرة العالية التي تتمتع بها هذه الأنظمة على التكّيف مع معطيات التحول الرقمي فإننا ما نزال بمنأى عن الاستثمار الأمثل لتلك المعطيات، وقد تبيّن من المحاولات التي بذلت لمنح اللغة العربية دوراً في نقل المعلومات الرقمية أنها لا تشكل جهداً منظماً تنظيماً مؤسسياً يمكن ضمان استمراره وتطوره، إذا استثنينا عددا قليلا من المؤسسات، بل هو جهد فردي أو شبه فردي نقدره كل التقدير.

ولا يخفى أن الرغبة في رقمنة المعلومة العربية لا تقتضيه ضرورات فنية وعلمية فحسب إنما هناك ضرورات إنسانية وحضارية كونية، تتضح من خلال الحاجة إلى التبادل الثقافي، وجسر الفجوة التواصلية بين ثقافتنا العربية والثقافات الأخرى، ولا سيما في السياق التاريخي الحالي الذي قطعت فيه الآلة الإعلامية الغربية شوطاً بعيداً في تشويه صورة الثقافة العربية الإسلامية، وهذا يفرض إعادة كثير من الحسابات وإثارة الكثير من الأسئلة أيضا، حول دور النخبة والمؤسسة الثقافية العربية في تعميم روح الحضارة العربية الإسلامية وتنقية الصورة مما لحق بها من شوائب ومكدرات.

وتتمثل أبرز التوصيات التي يقدمها هذا البحث فيما يأتي:

1- أن تقوم مجامع اللغة العربية بإيلاء المزيد من العناية والاهتمام لقضايا حوسبة اللغة العربية وتوفيرها بأوعية رقمية.

2- أن تضع أقسام اللغة العربية والحوسبة في الجامعات برامج تعاون مشتركة لإنجاز مشاريع أو أطروحات ماجستير ودكتوراة يقوم بها الطلبة في مجالات حوسبة العربية والنشر والمعلومات عبر الشبكات.

3- استيفاء بقية المعاجم العربية لإلحاقها بما وضع منها على شبكة الانترنت، كما في موقع عجيب، واهم هذه المعاجم (تاج العروس/ للزبيدي) الذي أصدره المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون الآداب في 40 مجلداً منذ بضع سنوات.

4- إصدار المؤسسات البحثية والأكاديمية المزيد من المجلات المتخصصة بقضايا حوسبة العربية ودورها في نقل المعلومات الرقمية.

5- إصدار مجامع اللغة العربية مجلات متخصصة بالدورات والأبحاث المعجمية وتطوير المعاجم العربية وحوسبتها.

حواشي البحث :

* قُبل هذا البحث للمشاركة في المؤتمر المذكور/ بالجزائر، إبريل 2006، لكنّ ظروفاً صحية حالت دون ذلك .

1- Andree Tbouret-Keller, Language and Identity, in : The handbook of Sociolinguistics, Blackwell Publishers 1997, Oxford UK, p.315.

2- للمزيد حول هذه الجهود انظر: د. محمد بن أحمد، اللغة العربية والنظم الحاسوبية والبرمجيات ، ضمن (استخدم اللغة العربية في المعلوماتية)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1996، ص125.

3- د. عبدالمجيد بن حمادو، اللغة العربية وشبكة المعلومات (الإنترنت)، ضمن أوراق الموسم الثقافي التاسع عشر لمجمع اللغة العربية الأردني، عمان، 2001، ص155.

4- جورج عطية (محرر) الكتاب في العالم الإسلامي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص190.

5- E. L. Eisenstein, The Printing Press as an Agent of Change : Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe, Campridge, 1979. (في مواضع متفرقة)

6- بيل جيتس، المعلوماتية بعد الإنترنت: طريق المستقبل، تر: عبدالسلام رضوان، عالم المعرفة، رقم 231، 1998م، ص18.

7- نقلاً عن: ضياء الدين زاهر، كيف تفكر النخبة العربية في تعليم المستقبل؟، منتدى الفكر العربي، عمان، 1990، ص287.

8- د. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، رقم 184، عام 1994، ص173.

9- د. محمد بن أحمد، اللغة العربية والنظم الحاسوبية والبرمجيات، ص125.

10- سمو الأمير الحسن بن طلال، وأخيراً برلمان للثقافات، النشرة المعهد الملكي للدراسات الدينية، عمان، ع31، 2004، ص5.

11- د. ناصر الدين الأسد، المثقفون العرب والتواصل بين الحضارات، مجلة العربي، ع533، 2003، ص 22.

12- سليمان العسكري، عالمنا العربي ومستقبل النشر الإلكتروني، مجلة العربي، ع506، 2001.

13- مجدي بن محمد الخواجي، المعلوماتية واللغة العربية: القيمة والتحدي، مجلة عالم الكتب، مج26، ع5، 1426 هـ، ص583.

14- علي فرغلي، الذكاء الاصطناعي ومعالجة اللغات الطبيعية، مجلة عالم الفكر، ع4، مجم18، ص775.

15- مروان البواب، و د. محمد حسان الطيّان، أسلوب معالجة اللغة العربية في المعلوماتية، ضمن استخدام اللغة العربية في المعلوماتية، تونس، 1996، ص25.

16- م. علاء الدين العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، من أوراق الموسم الثقافي التاسع عشر لمجمع اللغة العربية الأردني، عمان، 2001، ص71.

17- د. نجاح كاظم، العرب وعصر العولمة: المعلومات، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 2002، ص223.

18- هذه المعلومات عن «موقع الورّاق» مستقاة من مشرف الموقع (فوزي الجراح) (بيان الثقافة)، ع71، الأحد 20 مايو 2001.

19- هذه الإحصائية مستقاة من الموقع نفسه (www.ajeeb.com)

20- د. نهاد الموسى، العربية: نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية، المؤسسة العربية ، بيروت، ط1، 2000 ، ص249-250.

21- انظر بحث الدكتور حنا حداد: جهود المعاصرين في خدمة لسان العرب وفهرسته، أبحاث اليرموك، مج 13، ع1، 1995، ص 9-31.

** أي الفهم المتعلّق بنظم الذكاء الاصطناعي.

22- د. نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، دار تعريب، الرياض، 1988، ص144-145.

23- اعتمدت في هذا على كتابه (العربية: نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية)، مرجع سابق، ص256-262.

24- د. نبيل علي، د. نادية حجازي، الفجوة الرقمية (رؤية عربية لمجتمع المعرفة)، عالم المعرفة، الكويت، ع318، أغسطس 2005، ص357.

المصادر والمراجع:

أ- العربية والمترجمة :

1- بيل جيتس، المعلوماتية بعد الإنترنت : طريق المستقبل، تر: عبدالسلام رضوان، عالم المعرفة، رقم 231، 1998م .

2- جورج عطية (محرر) الكتاب في العالم الإسلامي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003.

3- سمو الأمير الحسن بن طلال، وأخيراً برلمان للثقافات، النشرة المعهد الملكي للدراسات الدينية، عمان، ع31، 2004.

4- د. حنا حداد، جهود المعاصرين في خدمة لسان العرب وفهرسته، أبحاث اليرموك، مج 13، ع1، 1995.

5- ضياء الدين زاهر، كيف تفكر النخبة العربية في تعليم المستقبل؟، منتدى الفكر العربي، عمان، 1990.

6- د. عبدالمجيد بن حمادو، اللغة العربية وشبكة المعلومات (الإنترنت)، ضمن أوراق الموسم الثقافي التاسع عشر لمجمع اللغة العربية الأردني، عمان، 2001.

7- علاء الدين العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، من أوراق الموسم الثقافي التاسع عشر لمجمع اللغة العربية الأردني، عمان، 2001 .

8- مجدي بن محمد الخواجي، المعلوماتية واللغة العربية: القيمة والتحدي، مجلة عالم الكتب، مج26، ع5، 1426 هـ.

9- مروان البواب، و د. محمد حسان الطيّان، أسلوب معالجة اللغة العربية في المعلوماتية، ضمن استخدام اللغة العربية في المعلوماتية، تونس، 1996.

10- د. محمد بن أحمد، اللغة العربية والنظم الحاسوبية والبرمجيات، ضمن (استخدم اللغة العربية في المعلوماتية)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1996.

11- د. ناصر الدين الأسد، المثقفون العرب والتواصل بين الحضارات، مجلة العربي، ع533، 2003.

12- د. نجاح كاظم ، العرب وعصر العولمة: المعلومات، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 2002 .

13- د. نهاد الموسى، العربية: نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2000 .

14- د. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، رقم 184، 1994.

15- د. نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، دار تعريب، الرياض، 1988 .

16- د. نبيل علي، د. نادية حجازي، الفجوة الرقمية (رؤية عربية لمجتمع المعرفة)، عالم المعرفة، الكويت، ع318، أغسطس.

ب- الأجنبية :

1- Andree Tbouret-Keller، Language and Identity، in : The handbook of Sociolinguistics، Blackwell Publishers 1997، Oxford UK.

2- E. L. Eisenstein، The Printing Press as an Agent of Change : Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe، Campridge، 1979.

ج- المواقع الإلكترونية :

1- www.ajeeb.com

2- www.alwaraq.com

أسرار بيت «يعيش» في اللويبدة

كتابة وتصوير: إيمان مرزوق



بوقارٍ بديع تتناثر بيوت عمان القديمة على السفوح؛ لتروي فصولاً من تاريخ المدينة الفتيّة؛ ومن حكايا اهلها الذين نسجت عمان خيوطهم الملونة على نول المحبة.

بيت عائلة «يعيش» احد هذه البيوت الذي يُعتبر تحفةً فنيةً تتوسط شارع كلية الشريعة في جبل اللويبدة.

رغم أن البيتَ مهجوراً منذ أكثر من عشرين عاماً إلا أنّ شعوراً بالأُلفة والبهجة ينتابك عندما تلمحه خلف السور الخفيض، لتقف مبهوراً بجمال البناء الحجري الذي يمتاز بلونه الوردي المتموّج تحت أشعة الشمس.

تاريخ البناء

بدأ «بديع حافظ يعيش» أحد كِبار تُجار عمان ببناء البيت عام 1950، على يدِ المهندس المعماري رفيق طوقان، ولهذا الغرض تمّ جَلبُ الحجارة الملونة من بلدة «بيت حَنينا» قرب القدس، ومن نابلس منبت عائلة يعيش؛ تم استقدام النّحاتين الذين أبدعوا المنحوتات على الواجهات الحجرية، تم إنجاز البناء عام 1952، وسكنت الطابق العلوي المُطل على الشارع عائلة يعيش المكونة من: بديع يعيش وزوجته هاجر الجوهري، وبناته الثلاث: ثريا، رغدة، وسعاد.

يتكون البيت من ثلاثة صالونات وغرفتي نوم وغرفة جلوس إضافة لـ «المنافع».

توفي الحاج بديع يعيش عام 1987، وتزوجت ابنته ثريا من محمد مرتضى يعيش، بينما تزوجت رغده من إبراهيم الشامي، أما سعاد فقد تزوجت من زاهي دروزه، وبقيت زوجته هاجر الجوهري تسكن البيت وحدها حتى وفاتها عام1993، ولم يُسكن البيت منذ ذلك التاريخ.

الطابق الأرضي

كان الطابق الأرضي أو التسوية مُستأجراً من قبل عائلة المجالي، وبعدها استأجره أجانب من أميركا، ثم سكنته ثريا يعيش فترة من الزمن، قبل أن يتحولَ إلى مركزٍ لتصوير

كاتبة أردنية.



الأشعة لعرفان الجوهري، وفي فترة من الفترات كان مقراً لجمعية أصدقاء الشرطة، لكنه اليوم مهجور.

بُني الطابقين من ذلك الحجر؛ إلا أن واجهة الطابق العلوي المبني على مستوى الشارع قد استأثرت بالزخارف النباتية والحليات المعمارية، والأقواس والأعمدة المزينة، بينما جاء تصميم الطابق السفلي المطل على حديقة صغيرة بشكل بسيط خلا من أي زخارف أو منحوتات.

أما التصميم الداخلي للبيت فامتاز ببساطته وعلو سقفه، على غرار طراز البناء الذي كان سائداً في تلك الفترة في عمان.

اسرار البيت المهجور

أما لماذا بقي البيت مهجوراً طيلة هذه السنوات رغم العروض الكثيرة التي قُدِّمت للعائلة لشرائه أو استئجاره سكناً أو استثماراً فهو أمرٌ برَّرته العائلة بأن هذا البيت ليس إرثاً لآل يعيش فحسب بل إرثاً حضارياً لعمان بأسرها وأنهم حريصون على صيانته وترميمه وزراعة حديقته. أما عن استثماره فيبدو أن العائلة لم تجد الفكرة أو العرض المناسب الذي يليق بمكانة بيت العائلة الذي يُهمهم أن يُحافَظ على قيمته المادية والمعنوية والجمالية من أي عبثٍ أو تشويه.



المصادر:

* لقاء شخصي مع كل من: ثريا بديع حافظ يعيش (أم مرتضى)، وبديع محمد مرتضى يعيش.

ملف العدد: المثقف والمعارضة

إعداد وتقديم: جمال ناجي



المثقف والمعارضة

جمال ناجي

مضت عقود طويلة على كلاسيكيات الثقافة السياسية التي شكلت دليل عمل للأجيال الماضية، وخضع عالمنا إلى تحولات جذرية عصفت بهذه الكلاسيكيات، وبالبنى الثقافية والسياسية والاجتماعية التقليدية، وكان من نتائجها انكفاء العناوين العريضة التي ألقت بظلالها على المشهد الثقافي والسياسي العربي، وبروز مفاهيم جديدة تطاولت على ما تعارف عليه المفكرون والمثقفون من أنماط فكرية تداولوها في كتاباتهم وندواتهم ومؤتمراتهم.

وكما هو معروف، فقد انشغل المثقفون على مدى العقود الأربعة الماضية بالكتابة عن قضايا العقل العربي، والمثقف والسلطة، والثقافي والسياسي، والمجتمع المدني وغيرها من القضايا التي استحوذت على مساحات واسعة من المؤلفات والحوارات حتى بلغت حدود الإشباع.

ومما يلفت النظر أن المثقفين في أثناء انشغالهم بهذه القضايا، لم يتطرقوا إلى علاقة المثقف بمفهوم المعارضة من حيث: فلسفتها وفكرها وانعكاساتها الثقافية البنيوية وجذورها التاريخية وصولاً إلى مستقبل هذه العلاقة الملتبسة.

لا يعني هذا أننا هنا ، ومن خلال تخصيصنا ملفاً يحمل عنوان (المثقف والمعارضة) نهدف إلى التقليل من أهمية ما قدمه المثقفون العرب من جهود فكرية رصينة أثناء تناولهم لتلك القضايا ذات الأهمية البالغة، إنما نحن بصدد طرح السؤال الذي، ربما لم يطرح من قبل وهو: ماذا بشأن علاقة المثقف بالمعارضة؟ ولماذا لم يتحول إلى عنوان رئيس في السجالات الفكرية التي شهدتها ساحتنا الثقافية العربية؟

نحاول في هذا الملف الذي يتضمن جملة من الموضوعات ذات الصلة بعلاقة المثقف مع المعارضة، والتي أسهم في كتابتها عدد من المثقفين البارزين، أن نسلط الضوء على ملابسات هذه العلاقة في جوانبها الثقافية والسياسية والفلسفية، وأن نفتح بوابة الحوار حول مستقبل هذه العلاقة، خصوصاً أننا نعيش الآن مرحلة ما بعد الربيع العربي، الذي عصف بالكثير من المسلمات التي حكمت العقل العربي على مدى عقود طويلة، وأصبح من البديهي أن يتم تفكيك تلك المسلمات، والتمعن في جوهرها، تمهيداً لإعادة تأهيلها، بما يتناسب مع معطيات الألفية الجديدة التي نتمنى أن تكون فاتحة لنوع جديد من اليقظة الفكرية العربية .

المثقف والمعارضة بين النظرية والتطبيق

د. محمد ناجي عمايرة

مقدمة:

من هو المثقف؟ ما دوره؟ وما وظيفته في المجتمع الإنساني؟ وما موقفه مما يدور حوله؟ هذه الاسئلة التي تطرح الآن في ظل الظروف السياسية التي يعيشها الوطن العربي، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الناس، وهمومهم، وتطلعاتهم الوطنية والقومية والإنسانية.

وإذا كان الحديث والجدل خلال ربع القرن الأخير من القرن المنصرم ظل منصباً على علاقة المثقف بالسلطة ودوره في إطارها بين الرفض والقبول وحول إمكانية تجسير هذه العلاقة، فإن المرحلة الراهنة تستدعي استحضار السؤال عن دور المثقف في إذكاء الوعي الإنساني والاجتماعي وتجلية علاقته بالمعارضة موقفاً نظرياً وتحركاً فاعلاً.

مفهوم المثقف والثقافة:

يختلف الباحثون والمفكرون وعلماء الاجتماع والانثروبولوجيا على مفهوم المثقف وتعريفه، كما يختلفون على مفهوم الثقافة وتعريفها وهذه سمة تمتد إلى مفاهيم سياسية واجتماعية كثيرة. وأهم أسباب ذلك هو اختلاف زاوية النظر والرؤية لتلك المفاهيم.

إن «قوة الافكار» هي ميدان عمل المثقف. وهومن الشرائح الاجتماعية التي تسمى «النخبة» وتمتلك قوة السلطة، أو قوة المال، أو قوة الأفكار. وهي بهذه القوى تؤثر في حياة الناس علي كل المستويات. والمثقفون هم الشريحة التي تستمد مكانتها من قوة الأفكار.(1)

وهنا تبرز أهمية تعريف المثقف الذي يساهم في تحديد دوره وفهم وظيفته الاجتماعية عموماً. فمن هو المثقف أهو من يلم بطرف من كل علم؟ أم هو الأديب والكاتب والمبدع أم هو الفيلسوف ومولد الأفكار أم هو العالم والطبيب والمهندس والأكاديمي أو الفقيه وعالم الدين أم كل هؤلاء ومعهم السياسي والحزبي والناشط الحقوقي والإعلامي ومن هو في ميدانهم؟ لا أظن ان هناك إجابة محددة على هذه الأسئلة. لكن يمكننا تضييق التعريف ليقتصر على المفكر والفيلسوف والمنظر الأيدولوجي ومولد الافكار أو توسيعه ليشمل من ذكرناهم آنفا كلهم أو أكثرهم.

إن «المثقف" والثقافة» من المفاهيم المستحدثة في اللغة العربية، وقد شاع استخدامهما في الأدبيات الاجتماعية والسياسية خلال القرن الماضي. ولفظاً (مثقف) و(ثقافة) مشتقان من فعل (ثقف) بمعنى (حذق وفهم وأدرك). واللفظان العربيان يقابلان على التوالي لفظي (intellectual) و(culture) وهما من أصل لاتيني يستخدمان في اللغات الأوروبية. وعلى الرغم من أن الاشتقاق العربي يعين الباحث على فهم العلاقة بين المثقف والثقافة – التي تمثل مجال فعله

كاتب وباحث أردني.

وتأثيره – ويشدد على الترابط بين الاثنين، فإن التفكير في دور المثقف وعلاقته بالثقافة لا يزال يتبع المعاني المتولدة في الأدبيات الغربية ويحذو حذوها. فلفظ (intellectual) أقرب في معناه إلى كلمة (المفكر) لأن الكلمة مشتقة في اللغات الأوربية من كلمة (intellect) أي (الفكر). بينما تحمل كلمة (culture) معنى الفلاحة والرعاية والعناية. فهي تستخدم حقيقة للدلالة على الشروط التي يوفرها المزارع لنمو زرعه، وتستخدم مجازاً للدلالة على الشروط التي يوفرها المجتمع لنمو أفراده النفسي والعقلي.(2)

فإذا انتقلنا إلى تحديد المجال الدلالي لكلمة (مثقف) وجدنا أن الأدبيات العربية تكاد تعكس المفاهيم الرائجة في الكتابات الغربية. بل إن أصداء الحوار الجاري بين التيارات الفكرية الغربية تتردد داخل الفضاء الثقافي العربي لذلك نجد المفكرين العرب منقسمين بين المدارس الفكرية الرئيسية المهيمنة على ساحة الفكر الغربي المعاصر:

إن مدرسة الحداثة التي تعتمد الرؤية الديكارتية لوظيفة الفكر، ترى المثقف ناقداً اجتماعياً، يسعى إلى نقد الممارسات الاجتماعية انطلاقاً من مرجعية نظرية محددة.

بينما تذهب المدرسة الماركسية إلى أن الفكر سلاح يستخدمه المفكر للدفاع عن مصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ويمثلها.(3)

ويرى غرامشي ان كل البشر مثقفون بمعنى من المعاني، ولكنهم لا يملكون الوظيفة الاجتماعية للمثقفين، وهي وظيفة لا يقوم بها إلا أصحاب الكفاءات الفكرية العالية الذين يمكنهم التأثير في الناس.. ومن هنا يستخلص الفارق بين المثقف التقليدي والمثقف العضوي.. الأول يعيش في برجه العاجي ويعتقد أنه أعلى من كل الناس، في حين أن الثاني يحمل هموم كل الطبقات وكل الجماهير وكل الفقراء والمحرومين والكادحين.. وعليه، فان المثقف الحقيقي هو المثقف العضوي الذي يعيش هموم عصره ويرتبط بقضايا أمته..(4)

أما مدرسة ما بعد الحداثة فترى أن المثقف أسير هواجسه السلطوية، وأن مهمة الفكر تفكيك التناقضات الداخلية وإظهار الهاجس السياسي للمثقف.(5)

وهذا ما ينعكس على التعريفات التي يعتمدها المفكرون والباحثون العرب لمفهوم المثقف.

يقول د. محمد عابد الجابري – وهو من مفكري الاتجاه الحداثي في الوطن العربي – أن المثقف «في جوهره ناقد اجتماعي. إنه الشخص الذي همه أن يحدد ويحلل ويعمل، من خلال ذلك، على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية وأكثر عقلانية». ويميز الجابري بين مستويين أو نوعين من المثقفين، «نواة تتكون من المبدعين والمنتجين من علماء وفنانين وفلاسفة وكتاب وبعض الصحفيين يحيط بها أولئك الذين يقومون بنشر ما ينتجه هؤلاء المبدعون مثل الممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلمين والأساتذة والصحفيين، يليهم ويحيط بهم جماعة تعمل على تطبيق الثقافة من خلال المهنة التي يمارسونها مثل الأطباء والمحامين».(6)

مهمة المثقف إذن حسب الرؤية الحداثية ممارسة النقد الاجتماعي المستمر بغية عقلنة السلوك الاجتماعي، أي تنظيم الحياة الاجتماعية وفق مبادئ ومفاهيم إنسانية تم تشكيلها وتحديدها في مطلع عصر الأنوار. لذلك يتحدد وضع المثقف الاجتماعي «بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمشرع ومعترض ومبشر بمشروع، أو على الأقل كصاحب رأي وقضية».

والمثقف ضمن الرؤية الحداثية عنصر أساسي هام في تطوير الحياة الاجتماعية. لذلك يؤكد (برهان غليون) أن وظيفة المثقف «ليست سوى وظيفة إنتاج المجتمع نفسه من حيث هو آلية تختص بجمع وتوحيد الأجزاء والعناصر التي يتألف منها، وبث الروح الجمعية فيها وتحويلها بالتالي إلى كيان حي قادر على الحركة والتنظيم والتحسين والإصلاح»(7)

بينما نجد باحثاً يسارياً هو ناجي علوش يواجه المشكلة عينها عند محاولة تعريف المثقف العربي. فيقول: «إن المثقف من وجهة نظرنا واحد مما يُسمى (الإنتلجنسيا) يملك قدراً من الثقافة التي تؤهله لقدر من النظرة الشمولية، وقدراً من الالتزام الفكري والسياسي.»(8)

ويعتقد (محمد حسنين هيكل) «أن المثقف هو الإنسان الذي يستطيع أن يكون لنفسه رؤية وموقفاً من الإنسان أولاً، ومن المجتمع ثانياً، ومن الطبيعة والكون ثالثاً. وإنه يستطيع أن يعبر عن هذه الرؤية، وهذا الموقف برموز الكلمات والألوان والأصوات. وعليه فأن المثقف إنسان يستطيع أن يعطي هذه الرموز التي تتضمن رؤيته ومواقفه المعبرة عن هذه الرؤية»(9)

والثقافة في اللغة العربية أصلاً، تعني صقل النفس والمنطق والفطانة، وفي القاموس المحيط : ثقف ثقفًا وثقافة، صار حاذقًا خفيفًا فطنًا، وثقّفه تثقيفًا سوّاه، وهي تعني تثقيف الرمح، أي تسويته وتقويمه. واستعملت الثقافة في العصر الحديث للدلالة على الرقيّ الفكري والأدبي والاجتماعي للأفراد والجماعات. والثقافة ليست مجموعًة من الأفكار فحسب، ولكنها نظريًة في السلوك بما يرسم طريق الحياة إجمالاً، وبما يتمّثل فيه الطابع العام لشعب من الشعوب، وهي الوجه المميّز لمقوّمات الأمة الذي تُمَيّزُ به عن غيرها من الجماعات بما لها من العقائد والقيم واللغة والمبادئ، والسلوك والمقدّسات والقوانين والتجارب. وفي الجملة فإن الثقافة هي الكلُ المركّب الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع، حسب تعريف تايلور.(10)

ويعرف (فيلسر) «الثقافة بأنها كل النشاطات المجتمعية بمعناها الواسع، كاللغة والزواج والملكية والسلوك». ويُعرفها (ش. داوسون)» بأنها نمط من الحياة التي يتشارك فيه المرء مع أناس آخرين، أي تكيف المرء تكيفاً مناسباً مع محيطه ومع حاجاته الاقتصادية».(11)

ويعبر عنها (محمد الجابري) بأنها المركب المتجانس من الذكريات والتطورات والقيم والرموز والتغيرات والإبداعات التي تحتفظ فيها الجماعة البشرية بهويتها الحضارية بفعل ديناميتها وفعاليتها للتواصل والأخذ والعطاء»..(12)

ومع تطور المجتمعات البشرية، تطور مفهوم الثقافة ليعبر عن أشكال وأنماط أخرى لم تألفها المجتمعات السابقة. وانتقلت الثقافة من تمثيل السلوكيات والعلاقات المبسطة والسائدة بين أفراد المجتمع، إلى تمثيل القيم الفوقية وأشكال الإدارة الفعالة للقوى الاجتماعية. وبالتالي فأنها أخذت تتأطر بما يطلق عليه بالنخبة الاجتماعية المعبرة عن جملة النشاطات والفعاليات الأكثر رقياً في المجتمع، لذا فإن مفهوم الثقافة ذاته دخله نوع من التحديث ليتوافق والقيم الجديدة.

وعليه فإن مفهوم الثقافة والمثقف يرتبط ارتباطاً عضوياً بمفهوم الحداثة والمعاصرة، وتتغير دلالاته تبعاً لمجريات التطور عبر الزمن. ويمكن للثقافة أن تعبر عن منظومة القيم الاجتماعية المتشكلة تاريخياً وبما يعنيه من اكتساب قيم جديدة.

النظرية والممارسة :

وبعيداً عن اختلاف التعريفات وتضارب التفسيرات وتناقض المفاهيم، فإن فهمنا للمثقف ووظيفته ودوره في المجتمع ينطلق من ادراكنا لكونه جزءاً مهماً من مكونات مجتمعه، وهو من هذا المنطلق ينهض بمسؤوليات وطنية وقومية وإنسانية هي في صميم دوره وفي أساس طبيعته البشرية وأحسب أن المهمة الاساسية للمثقف هي ادراك طبيعة مجتمعه وفهم تحولاته، ومعرفة أهدافه، القريبة والبعيدة والتماهي مع تطلعاته، مما يجعله عضواً فاعلاً ومؤثراً فيه، مساهماً وشريكاً أساسياً في حمايته وصيانته، وعاملاً بوعي سبّاق لتخطيه أسباب العثار، وتجاوزه لعوامل الإعاقة، وهو في هذا كله يعمل على الارتقاء بمجتمعه، وينظر بعين ناقدة إلى سلبياته، لتجاوزها ، وإصلاح ما يراه أو يجده في المسيرة من عيوب أو أخطاء.

إن نقد المثقف لما يلاحظه من سلبيات وخلل يشكل دوراً و رسالة من أجل الخير العام وهنا يبرز دور المعارضة الراشدة الوطنية في الحذف والإضافة والتنوير والتصحيح، لأن الهدم والتدمير ليسا من أهداف هذه المعارضة بل هما انتقال إلى دور تخريبي لا يخدم إلا أعداء المجتمع والدولة.

وقد يكون النقد من أجل النقد أسهل المهام التي يتصدى لها الأفراد أو الجماعات السياسية أو التكوينات الاجتماعية في أي بلد من البلدان، إلا أن النقد البناء والمساهمة الجادة في الإصلاح الوطني، هو دور المثقف الذي يكون بهذا مثقفاً عضوياً جديراً بلقبه حسب مفهوم غرامشي.

معارضة المثقف المبدع:

لقد عرفت الأمة العربية مثل هذا الدور البناء للمثقفين عبر تاريخها القديم والحديث والمعاصر، وحركة النهضة والإصلاح قامت على أكتاف العديد من المثقفين العرب الذين نهضوا بدورهم وتحملوا مسؤولياتهم بوعي واقتدار، ولاقوا في سبيل ذلك عنتاً كبيراً وعاشوا معاناة شاقة وقدموا تضحيات جسيمة بالنفس والمال والجهد والعمل المضني.

في العصر الجاهلي:

وإذا كان عصر ما قبل الإسلام قد عرف بعض تلك الأسماء فإن شاعراً مثل زهير بن ابي سلمى يسجل في رأس قائمة المثقفين في ذلك العصر الذي يسمى بـ «الجاهلي» ممن اختاروا أن يكونوا أصحاب رسالة في خدمة مجتمعهم، فقد اتخذ موقفاً معارضاً للحروب التي سادت تلك الفترة ومنها حرب عبس وذبيان ووجد نفسه منحازاً إلى إسناد جهود المصالحة والسلم ووقف نزيف الدم بين القبيلتين، وهو دور مماثل لمنظمات حقوق الإنسان وجمعيات الحفاظ على السلم الأهلي بين الدول والشعوب.. فها هو يقول في معلقته الشهيرة:

وما الحرب إلا ما علمتُمْ وذقتُم
وما هو عنها بالحديث المرجمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتَضْرَ إذا ضَرّيْتُموها فَتَضْرَمِ

وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى الشعراء الصعاليك، تلك الجماعة التي انحازت إلى الفقراء والمهمشين في ذلك العصر، ودافعت عن حقهم في الحياة والعيش المشترك والمساواة في الحقوق والواجبات ورفضت تقاليد عصرها وعاداته وأعرافه التي تقوم على الظلم وانعدام العدالة وغياب المساواة الاجتماعية، وكل من هؤلاء الشعراء كان يكسب قوته من بعض ما يأخذه قسراً من أموال الأغنياء خلال غزواته عليهم، ولعل عروة بن الورد أشهرهم وأشجعهم وهو من أهمهم حضوراً وفعلاً، بالرغم من أنه لم يكن كسائرهم فقراً وعوزاً وانخلاعاً عن قبيلته.(13)

وقد كانوا ناقمين وثائرين على الأغنياء والأشحاء وامتازوا بالشجاعة وقوة البأس والصبر والمضاء وأكثرهم كانوا عَدّائين وضرب بهم المثل في سرعة العدو كالشنفرى والسليك وتأبط شراً، واتسموا، كما هي لغتهم الشعرية البسيطة والمباشرة، بالترفع والسمو والشعور بالكرامة في الحياة والإباء ورفض الذل والمهانة، كما يقول أبو خراش الهذلي:

واني لأثوي الجوع حتى يملني
فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي
وأغتبق الماء القراح فانتهي
اذا الــزاد أمسى للمزبّج ذا طعم
أردّ شــجاع البطن قد تعلمينه
وأوثر غيري من عيالك بالطُّعم

مخـــافة أن أحيا برَغم وذلةٍ

وللموت خير من حياةٍ على رَغْـم

أو كما كان تعبير الشنفرى الأزدي(14):

وفي الارض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خـــاف القِلى متعـزّلُ

أديم مِطـــال الجوع حتى أُميتَهُ

وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل

وأستف ترب الارض كي لا يرى له

عليٌ من الطَّــوْل امـــروٌ متطوّلُ

العصور الإسلامية الوسطى:

وقد كان العصر الإسلامي الأكثر تميزاً في تعبير المثقفين عن المعارضة بشتى أساليبها الفردية والتنظيمية واللفظية والعملية فقد كان الإسلام نفسه ثورة على ما كان سائداً لدى العرب عند ما أمر الله سبحانه رسوله بأن يصدع بالدعوة. وكان المثقفون من الفئات التي استجابت للدعوة، فالشعراء كانوا مثقفي ذلك العصر، وقد تفاوتت استجاباتهم، ولعل موقف حسان بن ثابت الذي سرعان ما أصبح شاعر الرسول الذي يدافع عن الدين الجديد ويناهض أعداءه، يشير إلى هذا الدور المهم لمثقف المبدع في مواجهة واقع كان يرفضه. ومن بعد توالت مواقف المثقفين من شعراء وعلماء وفقهاء وفلاسفة ورجال فكر وأدب لتشير الى دور المثقف ومواقفه المعارضة سواء من خلال مواقف فردية أو من خلال تجمعات سياسية وفكرية. وتاريخنا العربي الإسلامي، عبر العصور الأموية والعباسية وما تلاها، حافل بهذه المواقف سواء اتفقنا معها أو اختلفنا لكنها تظل مواقف للمثقفين عبروا عنها بطرائق متباينة وأكدوا فيها دورهم وحقهم في المعارضة للحكومات وللتشكيلات الاجتماعية من منطلقات فكرية أو سياسية أو دينية. هل تعوزنا الأمثلة هنا إذا ذكرنا الفرق الإسلامية كالخوارج والشيعة والمعتزلة والمرجئة، أو ذكرنا الفلاسفة وآراءهم كالكندي والغزالي وابن رشد وابن عربي، أو الفقهاء والعلماء كابي حنيفة وابن حنبل ومحنته المعروفة بشأن القول بخلق القرآن والحلاج وغيرهم. أو ذكرنا الأدباء والشعراء كأبي العلاء المعري والمتنبي وبشار بن برد وابن المقفع. كل هذا نشير إليه باختصار لنؤكد أن المعارضة بين أهل الثقافة والفكر كانت واسعة ومتنوعة على الرغم من وجود القمع والمنع والاضطهاد.

العصر الحديث:

كما أن عصر النهضة العربية الحديثة قد اعتمد على دور المثقفين من مفكرين ومصلحين وعلماء وأدباء وكتاب وصحفيين في التوعية والتثقيف بما يعانيه العرب من مظالم وما هم فيه من تخلف في العهد العثماني المتأخر خاصة في ظل جماعة الاتحاد والترقي ذات النزعة الطورانية. وقد كان للكواكبي والأفغاني ورشيد رضا كما لعمر فاخوري والعريسي، ومن بعدهم لطه حسين وأحمد أمين دور مهم في مواجهة الظلم والاضطهاد ومعارضة الفساد والمطالبة بالحريات والعدالة والمساواة.

وإذ يغلب على المثقف النقدي صفة المعارضة، فهناك ما هو جدير بالإيضاح: هل المقصود التساؤل عما إذا كان المثقف معارضاً أم موالياً للسلطة الحاكمة؟ أم عن ماهية العلاقة بين المثقف والقوى التي تتصدى للمعارضة في المجتمع؟

لا أظن ان المسألة واضحة. لهذا يبدو أن الأمرين جديران بالمناقشة. فمن جانب صلة المثقف بالسلطة بوصفه معارضاً لا موالياً ومن جانب آخر صلة المثقف بالأحزاب السياسية والقوى المعارضة في المجتمع. والمرتكز الأساس هو الانطلاق

من فهم الدور النقدي أو الناقد الذي يتولاه المثقف في مجتمعه في تعامله مع السلطة او المعارضة على السواء.

على المستوى العام لتعريف المثقف أجد ان المثقف بعامة هو في صف المعارضة دائماً. والمثقف المبدع أكثر وضوحاً في التعبير عن موقف نقدي لمجتمعه، وهو أوضح في معارضته باعتبار أن المبدع متمرد أساساً ولا يقبل الخضوع لتحكمات القوى المجتمعية المتحكمة، سواء أكانت أفراداً أم جماعات أم قوى سياسية أم اجتماعية أم دينية أو حتى عادات وتقاليد وأعراف سائدة.

عرار نموذجاً معاصراً:

ولعلنا لا نذهب بعيدا حين نستحضر نموذجاً للمثقف المعارض ممثلاً في شاعرنا المرحوم مصطفى وهبي التل «عرار» فقد مثل هذا النموذج الساطع في حياته وفي شعره معاً وظل يعارض كل ما يعتقد أنه خاطئ في سلوك الأفراد أو الجماعات أو الحكام والحكومات، كما كان نقده لتقاليد مجتمعه وخروجه على السائد بشكل عام شديد الوضوح. والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة. ولعل موقفه من جماعة «النور» - الذي أخذ جانباً كبيراً من ديوانه - كما اقترن بمعايشة هذه الفئة الاجتماعية المهمشة والدفاع عنها هو من الأمثلة الشديدة الدلالة في هذا النطاق. أما موقفه من الفساد والظلم ودفاعه عن الفقراء وكشفه لدور المرابين ومواجهته للقوى المتحجرة في المجتمع فأوضح من أن يخفى.

يا مدعي عام اللوا ء وخير من فهم القضية
الهبر جاءك للسلا م فكيــف تمنعه التحية
قـــد صده جنديك الفـظ الغليظ بلا رويه
فالهبـــر مثلي ثم مثلك أردني التـــابعية

نـــور نسميهـــم ونحن بعرفهـم
منهم وفي عين الحقيقة أنـــور
بين الخرابيش لا عبد ولا أمـــــة
ولا أرقـــاء في أزيـــاء أحـــرار
الكل زط مـســـــاواة محققــة
تنفي الفوارق بين الجار والجار
مالي وللناس من سكري وعربدتي
مالي وللناس من ديني وإيماني
ماذا على الناس من حبي مكحلة
بين الخرابيش أهواها وتهواني
حكـــومة بـــراجـة بصـــــارة
فـــلان فيهـــا لولـــب الــوزارة
قالوا تدمشق قولوا لا يزال علـى
علاته إربـــدي اللـــون حورانـي
قولوا لعبود، عل القول يشفينـــي:
إن المرابـــين إخوان الشيـاطين
وإنهـــم لا أدام الله دولتهــــــم
قد أطلعوا رغم تنديدي بهم ديني
إن الصعاليك إخـــواني وانهمـو
لمثل هـذا الزمـان الزفت خبوني
مـــوطنـــي الأردن لكنـــي بـــه
(كلما داويت جرحاً سال جرح)

وهذه مجرد إشارات الى بعض المواقف الغالبة في شعره(15)، على أن الشعر ظل الأكثر تعبيراً عن المعارضة سواء المباشرة أو غير المباشرة، ولا مجال لعرض الكثير من القصائد هنا لكننا نستحضر أسماء شعراء كبار كمحمد مهدي الجواهري ونزار قباني ونجيب سرور ومظفر النواب وأمل دنقل وأحمد فؤاد نجم وكثيرون غيرهم.

ولا يغيب عن البال دور النثر في هذا المجال فالمثقفون المبدعون في مجال الرواية والقصة كثر وتعبيرهم عن مواقفهم في كتاباتهم الابداعية ومعارضتهم لما يعايشونه في المجتمع من فساد وظلم وخلل وسلوكيات خاطئة تتضح في اعمالهم الروائية والقصصية . ولعلنا نذكر لمجرد التمثيل هنا أعمال نجيب محفوظ ومؤنس الرزاز وغالب هلسا وعبد الرحمن منيف وغيرهم.(16)

خاتمة:

ولاشك أن المثقف بعامة والمثقف المبدع بخاصة يعبر عن رفضه وتمرده بأساليب شتى بينها التعبير الفردي الذي يكون أوضح لدى المبدعين، والتعبير من خلال العمل السياسي والحزبي، والانضمام إلى الجمعيات السياسية والمهنية وجمعيات حقوق الإنسان.. وغيرها. وهذا ما يولد لدى المثقف تناقضاً بين جموحه إلى الانطلاق والتحرر من أي قيد وبين التزامه بنظام الحزب وضوابط العضوية والانصياع لإرادة قيادة التنظيم السياسي وقراراته. الأمر الذي يظهر أكثر ما يكون لدى المبدعين كالشعراء والفنانين والكتاب والروائيين الذين سرعان ما يحاولون التفلّت من هذه القيود التنظيمية بحثاً عن حريتهم الفردية مما يجعلهم يخرجون على أحزابهم ويعودون إلى العمل الفردي.

الهوامش:

1- أحمد المهنا: الإنسان والفكرة . فصول مستلة من الكتاب منشورة في صحيفة « القدس العربي» لندن، 17 تشرين الأول (اكتوبر) 2007.

2- د. لؤي صافي وأحمد الموصللي: جذور أزمة المثقف في الوطن العربي، دار الفكر، 2002، ص 85 وما بعدها.

3- المصدر نفسه.

4- د. سيار الجميل: عرض لكتاب ستيفان جونز عن انطونيو غرامشي، جريدة العرب 29 ديسمبر 2007.

5- د. لؤي صافي، مصدر سابق.

6- انظر: د. محمد عابد الجابري : المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1995.

7- د. لؤي صافي: مصدر سابق.

8- ناجي علوش: المثقف العربي والنضال القومي. المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط 1995. 9- صاحب الربيعي: مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، العدد 1049 في 16 ديسمبر 2007.

10- ويكبيديا – الموسوعة الحرة، مادة ثقافة.

11- صاحب الربيعي، مصدر سابق.

12- الجابري، مصدر سابق.

13- انظر: د. شوقي ضيف: الشعر الجاهلي. دار المعارف بمصر (حول ظاهرة الشعراء الصعاليك).

14- لامية العرب للشنفرى.

15- مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، وطبعات أخرى لديوانه.

16- الإشارة إلى هذه الأسماء الكبيرة للتمثيل فحسب، غير أن بعض عناوين أعمالهم الإبداعية كافية للتدليل على موقفهم المعارض مثل رواية «اعترافات كاتم صوت» لمؤنس الرزاز، ولعل أسماء كتب والده المفكر القومي والقائد البعثي منيف الرزاز الأخرى تعبر عن ذلك: «معالم الحياة العربية الجديدة» (1952)، «والتجربة المرة « في الستينات.

المثقف والمعارضة السياسية

د. لينة عوض

حينما أطلق (ثيودور أدورنو) نصيحته الشهيرة للمثقفين بألا يتركوا أحداً ينطق باسمهم، كان ينطلق في ذلك من إدراك واضح لطبيعتهم، التي تتسم بخصوصية تتأتى لهم من ماهية الفعل المعرفيّ الذي يمارسونه، ومن أثر هذا الفعل على محيطهم.

وهو ما سيحدد لاحقاً طبيعة علاقتهم بالمجتمع، وأنظمته ونتاجاته الثقافية، ومنها قطعاً النظام السياسي بكل أطرافه الفاعلة من السلطة إلى المعارضة.

على أنني سأشير بدءاً إلى أن النقاشات حول دور المثقف، وعلاقته بالنتاجات الثقافية للمجتمع الذي يعيش فيه، وطبيعة علاقته بالسلطة، كما التساؤلات حول علاقته بالمعارضة في الأنظمة السياسية، كانت كثيراً ما تنطلق من رؤية رسوليّة للمثقف ودوره، ومن تحديد أقرب إلى الفهم الغرامشي منه إلى تصور أدورنو، وهو الأمر الذي يجب أن يخضع للنقاش والمساءلة.

ولأن هذه المقالة ستتناول تحديداً العلاقة بين المثقف والمعارضة السياسية، سأحصر النقاش في هذا الجانب، وإن كانت بعض المعالجات والنقاشات قابلة للتعميم على علاقة المثقف بمحيطه ككل.

بين المعارضة السياسية والمثقف: طبيعة النشاط والأدوار:

إن الوصول إلى تصور واضح حول علاقة المثقف بالمعارضة يجب أن ينطلق من التمييز بين ماهية نشاط المعارضة السياسية وماهية نشاط المثقف، ومن ثم الأدوار التي يضطلع بها كل طرف منهما.

المعارضة السياسية:

« إن حكومة دون معارضة، إما أن تكون طغيانا أو وهما».. (ليونارد شابيرو)

إن كان المفكر والأكاديمي البريطاني (شابيرو) قد رأى أنه في العالم اليوم لا يمكن أن تكون هناك حكومات بالمعنى الحديث دون معارضة سياسية، فإن بإمكاننا أن نقول إن وجود المعارضة السياسية يرتبط شرطيا بالحكومات والأنظمة، ومن ثم يخضع تعريف ماهية المعارضة ونشاطها ودورها لطبيعة هذه العلاقة الشرطية بالأنظمة السياسية.

فبالانطلاق من دلالة اللفظ اللغوي (يعارض)-(opposing) إلى الاصطلاح (المعارضة السياسية) – (political opposition) سنستطيع رصد هذا الاقتران الشرطي، من حيث كون المعارضة هي استجابة لفعل ما أو رد فعل عليه.

◄ أستاذة الأدب العربي في الجامعة الأردنية.

ففعل المعارضة يرتبط بما تجب معارضته، ومن ثم تتحدد ماهيته من خلال العلاقة بما يُعارَض، أي لا يمكن تحديد ماهية المعارضة بمعزل عن الأنظمة والحكومات، وفي أطار منظومة الفعل السياسي ككل.

ويمكن هنا أن نستعرض عدداً من التعريفات للمصطلح، لنتبين ذلك، وهو استعراض هدفه التبيان والتوضيح، لا الاستقصاء ومراجعة مفهوم المعارضة السياسية، إذ يخرج ذلك على هدف المقالة.

تقول إيفا كولينسكي (Kolinsky): إن مصطلح المعارضة «يشير إلى حق الأقليات في نقد الأكثرية، وممارسة السيطرة، والسعي وراء الدعم الشعبي والانتخابي»(1). وهو التعريف، الذي أرى أنه لا يمثل فعل المعارضة على نحو دقيق ويشير إلى حيز ضيق من فضاء المعارضة السياسية، إلا أنه يبين أن المعارضة السياسية تتمثل في حق الأقليات في مقاومة الأكثرية، وهو فعل قائم على وجود طرفين، الثاني منهما يمارس دوره من خلال كون فعله رد فعل على وجود الطرف الأول وممارساته.

وحتى إن تم وصف فعل المعارضة على نحو أوسع، كما فعل (ديفيد روبرتسون) (David Robertson) حين عرف المعارضة بأنها «تجمع سياسي، أو حزب، أو جماعة من الأفراد دون شكل تنظيمي محدد، تسعى إلى تغيير الحكومات وسياساتها.»(2)

أو حتى كما فعل (يونسكو) (Ionesco) إذ عرف المعارضة بأنها أي شيء يعمل على فحص السلطة، من مثل المحاكم المستقلة، وجماعات الضغط، وحركات الشبيبة،... وغيرها(3)

أقول حتى مع هذا التعريف الذي يبدو أشمل وأوسع فإن وجود المعارضة يغدو مرتبطاً شرطياً بوجود سابق عليها وأقصد الحكومات، ونشاطها هو رد فعل على نشاط هذه الحكومات وسياساتها.

إن أوضح تمثيل لذلك هو ما وضعه المنظر السياسي الأمريكي الشهير روبرت دال (Robert Dahl)، إذ يوضح مفهوم المعارضة السياسية من حيث هي وقوف طرف من طرفين في مواجهة الطرف الآخر، شرط إدارة الطرف الأول وجها من أوجه النشاط السياسي لنظام محدد في فترة معينة، وعلى ألا يكون الطرف الثاني قادراً على ذلك، ومن هنا يكون الطرف الثاني معارضاً، وقد يصبح الطرف الثاني هو الذي يدير وجها من أوجه النشاط السياسي للنظام في مرحلة أخرى، بينما لا يستطيع الطرف الأول ذلك، وإذ ذاك يصبح الطرف الأول هو المعارض في مواجهة الطرف الثاني.(4)

إن هذا التوضيح الذي يورده (دال) ليؤكد على أن فعل المعارضة فعل مؤسسيّ يستند إلى وجود السلطة، ومحكوم بعلاقة المعارضة بالأنظمة والحكومات، أي أن المعارضة لا تملك امتياز الفاعليّة الذاتيّة، إذ هي طرف منفعل.

بل إن دور المعارضة في الأنظمة السياسية الديمقراطية ليذهب إلى حد أن تمثيلها في مواجهة الحكومات هو الذي يعطي هذا الشكل من الأنظمة السياسية شرعيتها واستمراريتها. بل إنها لتمد النظام الديمقراطي بديمومة تعريف ذاته كنظام ديمقراطيّ.

إن امتحان التعريفات السابقة للمعارضة السياسية والوقوف على دورها، يبين مجموعة من الخصائص التي تسم فعل المعارضة، مهما كانت طبيعتها ابتداء بأكثر أشكالها قربا من السلطة وانتهاء بأكثر أشكالها بعدا عنها:

المعارضة جزء من النظام السياسيّ، والعملية السياسيّة.

تتسم المعارضة بكونها نشاطا له طابع جماعيّ غالباً، يتمثل في مصالح فئات أو جماعات أو مجموعة من الأفراد تمثل هذه الفئات والجماعات.

ينصرف فعل المعارضة إلى تمثيل المصالح الآنية لمجموعة ما من حيث تعارضها مع مصالح السلطة السياسية، التي لا تلتفت إليها عن قصد أو دون قصد، فتسعى المعارضة إلى تمثيلها(5)، وتنطلق من مصالح خاصة بهذه المعارضة لا من قيم مشتركة ذات طابع جمعيّ.

المعارضة ترتبط بالفعل السياسيّ، ولا تتوقف عند حدود الأفكار التي تأسست عليها.

المعارضة سلطة ولهذا تمتلك القدرة على مساءلة السلطة السياسية، دون أن نخوض في تفسير مرجعيات حيازة المعارضة للقوة والسلطة، والبحث في كونها من ماهية فعل المعارضة أم لا، وهو ما عبر عنه (يونسكو) من وصفه للمعارضة بكونها وجود نظير يدخل في علاقة ذات طابع جدليّ ضمن مؤسسة السلطة أو القوة.(6)

تستند المعارضة، في طبيعة تشكيلها إلى ما هو قائم، وتنطلق في فاعليتها من مسلماتها الخاصة، ومن مجموعة افتراضات تتبناها باعتبارها حقائق ومرجعيات لعملها، كما أنها تدعي امتلاكها للحقيقة بمقدار ما تخالف ادعاء الطرف الثاني الذي تعارضه امتلاكه الحقيقة.

يتحدد مفهوم الاختلاف عند المعارضة بمكانها من العملية السياسية، ويمكن القول إنها تستمد تعريفها لذاتها من خلال السياق الذي توجد فيه لا على نحو ماهويّ.

المثقف:

رغم تشكّل ظاهرة المثقف في عصر التنوير في أوروبا، إلا أن المصطلح لم يتم تكريسه إلا بعد قضية دريفوس الشهيرة في فرنسا، التي دفعت عددا من أعلام الفكر والأدب من أمثال إميل زولا، ومارسيل بروست، وأناتول فرانس، وليون بلوم، وآخرين إلى إصدار بيان سمي (بيان المثقفين)، أبرزوا فيه موقفهم من محاكمة الضابط الفرنسي ألفرد دريفوس الذي اتهم بالتجسس لصالح ألمانيا، والذي أثارت قضيته جدلاً واسعاً في المجتمع الفرنسي بين مؤيد ومعارض، وانخرط في هذا الجدل أعلام النخبة الفكرية والأدبية في فرنسا.

إن هذه الحادثة لم تقف فقط عند تكريس المصطلح، بل ربطت المثقف بالفعل العام، وأشارت إلى الدور الذي يجب أن تلعبه النخب الثقافية في المجتمع.

ومنذ ذلك الوقت والباب مفتوح في المجتمعات الحديثة أمام الأسئلة التي تتناول البحث في تعريف المثقف، ودوره، وأثره، والبحث في علاقته بالمؤسسات المختلفة المجتمعية والسياسية والثقافية.

وتوالت التعريفات التي حاولت أن تبيّن من هو المثقف، فمن تعريف فضفاض وواسع غير محدد كتعريف (غرامشي) الذي يشير إلى أن كل الناس مثقفون، على أنهم لا يؤدون دور المثقفين في المجتمع(7). وهو تعريف يبرز خصوصية المثقفين من خلال رصد دورهم الاجتماعيّ، كما في عرض (غرامشي) لمفهوم المثقف العضويّ، لا بخصائص ماهوية للنشاط المعرفيّ عند المثقف.

إلى تعريف (جوليان بندا) للمثقفين بأنهم فئة نخبوية تنشغل بنشاط معرفيّ أو فنيّ دون أن يرتبط نشاطها هذا بأي مكاسب مادية، وتقف في مقابل العامة التي تنصرف إلى تحقيق مكاسب مادية (8). وهو التعريف الذي يجعل طبيعة النشاط الذي يمارسه المثقف تحدد الطابع الخاص له.

وما بين هذين التعريفين نجد تعريفات كثيرة للمثقف قد تقترب من تعريف (غرامشي) أو من تعريف (بندا)، أو تقف في منطقة وسطى.

فيرى (إدوارد شيلز) في كتابه (المثقفون والسلطة) أن المثقف شخص يمتاز بحساسية غير عادية وله تأملاته غير

المألوفة والمختلفة في الطبيعة والكون والقوانين التي تحكم المجتمع (9)، وهو بهذا يقترب من تعريف (بندا) إذ يجعل نشاط المثقف نشاطاً ذهنياً وفكرياً، كما يؤكد نخبويته، مع إثبات مغايرته للآخرين، وإثبات أن نشاطه الفكريّ هذا له طبيعة فردية لاجمعيّة، حتى إن وجدت أثاره في المجتمع لاحقا، كما أن خصوصيته كمثقف مستمدة من طبيعة نشاطه الفكريّ.

بينما يربط (ريتشارد بوسنر) نشاط المثقف بمعالجته قضايا ذات طابع سياسي أو أيديولوجي علانية، وذلك بالاستناد إلى مصادره المعرفية(10). وهذا الفهم الذي يربط المثقف بالمجتمع ما زال يؤكد كون نشاط المثقف نشاطاً فكريّاً، وأن المعرفة هي الأداة الأساسية لهذا النشاط، وهو الأمر الذي ما زال يحفظ له منزلة ذات طابع نخبويّ.

ويقترب من هذا التصور للمثقف ودوره ما يعرضه (توماس بندر) في كتابه (المثقف والحياة العامة) من أن المثقفين مجموعة من النساء والرجال المشتغلين بالأفكار، ويعملون داخل منظومة اجتماعية تؤمن لهم جمهورا، وداخل هذا السياق يبحثون عن الشرعيّة مزوّدين بالمفاهيم الجمعيّة، والمفردات والموتيفات والأسئلة الأساسية التي تشكل أعمالهم(11). ومن الواضح تماماً المشترك بين هذا التعريف والتعريفات السابقة، على أن هذا التعريف أضاف إضاءة على فكرة شرعية المثقف، والتي لا توجد بشكل تلقائيّ بمجرد وجوده ، بل إن المثقف يعمل على اكتسابها وذلك بتأثيره في محيطه مستخدما أدواته المعرفيّة.

و يرى (بيير بورديو) أن المثقفين هم المنتجون للثقافة، وينتمون إلى حقل معرفي مستقل عن الدين أو السياسة أو الاقتصاد أو أي شكل من أشكال القوة أو السلطة.(12)

وهو ما يجعل النشاط المعرفي للمثقف غير مرتبط بمراكز السلطة، التي قد تؤثر في إنتاج المعرفة والثقافة، وتجعل المثقف ينحرف عن نشدانه المعرفة بما هي معرفة، ويخضعها لمتطلبات السلطة والقوة. كما ينطوي هذا الاحتراز عند (بورديو) على الإشارة إلى أنه بقدر ما لايجب أن تؤثر أشكال السلطات على فاعلية المثقف المنتجة للمعرفة بتعطيلها أو حرفها عن مسارها أو تحويرها، يجب أن يحرص المثقف على النأي بنفسه عن أن تمثله هذه السلطات أو أن تنطق باسمه لأنها إذ ذاك ستخضع نتاجه المعرفي للتأويل وإعادة الإنتاج بما يتوافق ومصالحها الخاصة.

في المقابل ربط (فوكو) بين المثقف والقوة والسلطة، وناقش طويلاً فكرة المثقف المختصّ، وعالج علاقة المثقف بالسلطة من مداخل ثلاثة رئيسة: المعرفة، والحقيقة، والخطاب.

ويمكن من خلال التعريفات السابقة، أن نقف على الخصائص العامة التي تسم نشاط المثقف ودوره:

يتسم نشاط المثقف بكونه نشاطا فرديّاً لا جمعيّاً في طبيعته، وإن كان له أن تظهر آثاره على الجماعة لاحقاً.

نشاط المثقف يقوم على الأفكار بشكل أساسيّ، لا على الأفعال، ولا يعني هذا أن نشاطه محصور في الأفكار فقط، بل قد يمتد ليكون أفعالاً، إلا أن المركزية فيه للأفكار. وفي الصيغ الأكثر تجسيداً للمثقف الفاعل اجتماعيا يتم وصف المثقف بكونه كائنا هجيناً يتوسط بين عالمي الأفكار والأفعال، مع بقاء المركزية والسبق للفكرة على حساب الحدث. كما هو في وصف إدوارد سعيد للمثقف.(13)

إن مهمة المثقف الفكرية والذهنية تتسم بالإبداعية، إذ تنطلق مما هو قائم، على أنها لا تقبل به على ما هو عليه، بل تسائله وتختبره، وتخلص إلى افتراضات أو تطرح أسئلة واحتمالات جديدة، هدفها غير غائيّ أحيانا أو قد تهدف إلى تحسين نوعية الحياة.

المثقف الحقيقيّ لا يدعي امتلاك (حقيقة) ما بعينها، بل ينصبّ نشاطه على محاولة فهم ما يسمى بالحقائق وتحليلها، وربما في حين آخر تقويضها، أي أنه في سبيل المعرفة قد يسعى إلى تقويض ما يسمى بالحقيقة، وما بني عليها من أنشطة أخرى، كالنشاط السياسيّ.

ينبثق من النقطة السابقة نقاش حول كون المثقف مشغولا بالأفكار والمعرفة بما هي معرفة، وهو ما يدفعه إلى امتحان كل الأنظمة القارة والثابتة في سبيل البحث عن (الحقيقة) أو فهم طبيعتها واختبار ماهيتها، ومن المنطقي أنه حين يعمل على تفكيك نظام ما سيكون خارج النظام ذاته، ليتسنى له ذلك، وهو الأمر الذي قد يصدق على علاقته بالنظام السياسيّ.

وهنا تستوقفنا رؤية (إدوارد سعيد) الذي يفترض أن المثقف منفصل عن النظام وجزء منه في آن معا، ويمكن فهم هذا ضمن إزدواجية رؤية (سعيد) لنشاط المثقف المعرفيّ من جهة، ولدوره الملتزم سياسيا واجتماعيّا من جهة أخرى. على أن تصوره هذا يشكل حالة مربكة منطقيا، رغم إدراكنا للرؤية التي حاول سعيد أن يصل إليها.

إن المثقف الحقّ يكون أكثر انشغالاً بالقيم الجمعية من المصالح الخاصة والفئوية.

يمكن فهم الاختلاف عند المثقف باعتباره أصلاً في طبيعة نشاطه، سواء أكان ذلك على نحو ماهويّ كما عند (بندا) أو وليد طبيعة الأثر والدور الذي يلعبه كما عند (غرامشي).

ليست سلطة المثقف وليدة وجوده الفرديّ والخاص، بل هي رهن فاعلية أدواته المعرفية والنخبوية، ومشروطة بمدى تأثيره فيما حوله. كما أنه لا يمارس نشاطه هذا بتفويض من مجتمعه، بل بتفويض ذاتيّ.

بين المثقف والمعارضة:

إن مراجعة طبيعة نشاط المثقف ودوره، ومقارنته بفعل المعارضة السياسية ودورها ليبيّن الاختلاف الجوهري بين هذين الطرفين، وهو الأمر الذي توضحه الخصائص التي تميّز نشاط كل طرف منهما، وهو ما يقودنا إلى افتراض أن طبيعة الدور التي يضطلع به المثقف تجعله ينأى عن أن يكون لاعباً فاعلاً تحت مظلة المعارضة بمفهومها المؤسسيّ.

فمن جانب لا يمكن للمثقف أن يكون جزءاً من نظام ما، ويعمل وهو كذلك على مساءلته أو تقويضه، وهو النقد الذي وجهه (علي حرب) محقا لمثقف (إدوارد سعيد)(14)، فعلى أقل تقدير يجب أن يبقى المثقف على مسافة من النظام حتى يكون قادرا على رؤيته ومحاكمته. كما أن الفعل السياسيّ سواء أكان من جانب السلطة أم المعارضة ينطلق من ادعاء لأمرين: السعي وراء المصلحة العامة وامتلاك الحقيقة، وهما ادعاءان يصدران عن ثوابت السلطة أو المعارضة، بينما يدرك المثقف أن المفاهيم الخاصة بـ (المصلحة) و(الحقيقة) و(الثوابت) هي إشكالية، وقد يكون الصدور عنها في ظروف محددة وسياقات معينة مضللا وغير صحيح. كما ينطلق القائمون على النظام السياسي بطرفيه السلطة والمعارضة من إمكانية تحقيق مكاسب لكل منهما، وقد تكون هذه المكاسب متبادلة، لذلك يسعى الطرفان في بعض الحالات إلى تثبيت ما هو قائم في اللعبة السياسية، كما هو موجود في الأنظمة الديمقراطية مثلاً، على أن انشغال المثقف بالمعرفة وحرصه على مساءلة المسلمات والأبنية القارة لكشف ما تنطوي عليه من زيف وخداع يدفعه إلى زعزعة ما هو قائم، ومواجهة الأنظمة ، بل قد يصل الأمر إلى أن يتحمل تبعات ذلك، والشواهد التاريخية الخاصة بالمثقفين الذين حاولوا التعبير عن رؤاهم المفارقة لما هو قائم ودفعوا ثمن ذلك كثيرة.

إن النقاشات السابقة وغيرها، قد توحي بأن على المثقف أن يبقى معزولاً عن الفعل السياسيّ المعارض والنشاط الجماهيريّ. على أن هذا غير صحيح، فللمثقف الحق في أن يعبّر عن آرائه المعارضة وأن ينشط جماهيريًا، على أن يبقى يقظاً حين يتعلق الأمر بالمؤسسات السياسيّة المكرسة، حتى إن كانت معارضة، فدوره لا ينصب فقط على مساءلة السلطة السياسية، بل يمتد إلى مساءلة النظام السياسيّ ككل، ومن ضمنه المعارضة السياسية ذاتها. كما أن عليه أن يكون حذراً حين يتعلق الأمر بمخاطبته العامة والجماهير، تحديداً ونحن نعيش في ظل عالم تحكمه وسائل الاتصال الجماهيريّ، إذ ليست وظيفته تقديم مسلمات بديلة من المسلمات القارة، وتكريس أنماط وممارسات محددة بديلة مما هو قائم، بل قد يصدق أن يوصف الدور الذي يضطلع به بالتنويريّ، على نحو يدفع الآخرين إلى اكتساب المعرفة، ويساعدهم على اكتساب آليات التحليل والتفكير والابتكار، ويجعلهم يدركون خياراتهم في العمل السياسيّ، ومن ثم وسائل تحقيق ما يرغبون فيه لاحقاً.

لكل ما تقدم، ولأن النشاط الخاص بالمثقف له ماهيته الخاصة، إن نظرنا إليه على نحو ماهويّ، أو له وسائل وأهداف مختلفة، إن نظرنا إلى الدور الذي يضطلع به، أجد أن على المثقف يقف خارج النظام السياسيّ بمجمله، بعيداً عن طرفيه السلطة والمعارضة، على أنه فاعل في مساءلة النظام بشكل مستمر ويدفع هذا النظام بأطرافه ليتبنى أشكالاً وآليات جديدة تعمل على تحسين عمل المؤسسات السياسية وبلوغ الأهداف العامة المنشودة منها.

الهوامش:

1- Eva Kolinsky. Opposition. The Blackwell Encyclopedia of political science. (in) Political opposition in contemporary Islamic political thought in Arab world. Ahmet Alibasic. (ISTAC). Malaysia. 1999. p17

2- David Robertson . The Penguin Dictionary of Politics. (in) Alibasic. p17

3- G. Ionescu. Government and Opposition. (in) Alibasic. p18

4- Robert Dahl. Political Opposition in Western Democracies. (in) Alibasic . p 20

5- انظر في طبيعة المعارضة.

Marie Hojanacki.The Structure of Opposition in Public Policy Debate. MPSA. Chicago. 2004

6- Ionescu and De Madariga. Opposition – Past and present of a political institution. (in) Bark and Sharon. What do we mean by political opposition: a theoretical perspective. Postdam ECPR General Conference. 2009. p4

7- غرامشي، أنطونيو، كراسات السجن، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص 25.

8- إدوارد سعيد، صور المثقف، دار النهار، بيروت، 1996، ص 23.

9- Maria Pires. Public Intellectuals- past. present and future. Comunicacao and Cultura. n.2009 .7. p 116

10- المرجع نفسه، ص116.

11- المرجع نفسه، ص 117.

12- المرجع نفسه، ص117.

13- راجع تصور سعيد للمثقف ودوره، صور المثقف، 1994، ص ص 21-38.

14- علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، 2004، ص ص 46-49.

المثقف المعارض ودوره في المجتمع

◄ د. عايدة النجار

تمهيد:

ينطلق هذا البحث من فرضية أن الإنسان العربي توّاق إلى العيش في مجتمعات توفر له بنى اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية فاعلة من أجل حياة أفضل خالية من الاستبداد والظلم والفقر والأمية، ولكي تعلي كرامته الإنسانية. كما يطمح إلى المشاركة في العملية السياسية التي تؤمّن له الحرية والديمقراطية، العامل الأساسي لتحقيق هذه الطموحات بشكل مستمر وآمن من أجل حياة ومستقبل أرغد. ولأن للمثقف دوراً هاماً في المجتمع في عملية التغيير الإيجابي، فإن مقالتي هذه تحاول معرفة ذلك الدور، وإن كان ينظر إليه في بعض المجتمعات كإنسان حالم يعيش في برجه العاجي، أو معارض «بالمفهوم السلبي» لدى البعض الآخر، ولفهم ذلك الدور تحاول مقالتي الإجابة على الأسئلة الآتية:

- من هو المثقف المعارض؟

- وما هو دوره في عملية الإصلاح والتحديث والتغيير؟

- وما هي المعيقات التي تواجهه للقيام بدوره في المجتمع من أجل مستقبل أفضل؟

ومن أجل ذلك يناقش هذا البحث بإيجاز في عدة محاورة، وتعريفات ومصطلحات ومفاهيم متداخلة تساعد في استخلاص النتائج الموضوع المقترح.

◄ كاتبة وباحثة أردنية.

1- مفاهيم في الثقافة:

تعرّف الثقافة بشكل عام بمعنى يتماهى مع مفهوم الحضارة. ويضم المفهوم ما وصل إليه التقدم بشكل عام للفرد أو الجماعة، من المنجزات الفكرية والقيم السائدة والإبداع الفني المرتبط به بما فيها من أساليب التفكير والسلوك لمجتمعات مدنية محددة. وبهذا المعنى لا تنفصل الثقافة عن المجتمع.

ويرى المفكرون أن في كل مجتمع مهما كانت درجة تخلفه العلمي والتقني ثقافة معينة. ومن بين تعريفات المثقفين إحداها التي تقول، إنهم نخبة مميزة في المجتمع تتمتع بتحصيل علمي وأدبي وفني وفلسفي، وتهتم بشكل أساسي بالعلم والمعارف، ويكون شغلها الشاغل التواصل المستمر ليواكب آخر المستجدات في الحقول المختلفة. وتعتبر هذه النخبة مميزة لقدرتها على الإتصال بالرأي العام من خلال نشاطاتها الفكرية والعلمية والثقافية والاجتماعية والسياسية.

ويرى بعض المفكرين العرب المحدثين أن المثقفين لا يشكلون طبقة اجتماعية، بل هم فئة أو شريحة من طبقة في المجتمع لها ثقافتها. وهي وعي المجتمع لوجوده عبر التاريخ وبالتالي تتشكل هويته. بالإضافة يرون أن هذا لا يعني بأن ينعزل المثقف عن المجتمع ويتقوقع في حدود ثقافيّة فقط، لأن الثقافة بهذا المعنى هي بنية ديناميكية ليست ثابتة لتأثرها وتأثيرها

بثقافات المجتمعات الإنسانية الأخرى. وإذا ما عزلت الثقافة عن الواقع تتوقف عن النمو، وتصبح أسيرة في بنى فكرية وعقائدية بعيدة عن الواقع والمجتمع. ومن جهة أخرى فإن الثقافة تذوب وتتخبط إذا ما انطلقت دون انضباط، بخاصة إذا لم تراع الواقع الاجتماعي وتقلد المجتمعات الأخرى دون وعيّ، وبالتالي يؤدي إلى إشكالية تؤثر في بينية المجتمع وتنميته سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

ولعل ما وصفه المفكر والمثقف (برهان غليون) حول الثقافة هو صحيح، إذ يرى أن الثقافة هي: الأنماط المتميزة من الوعي والسلوك ومنظومات قيّم وقواعد اجتماعية وعقلية ترتبط بالحقيقة والبيئة والظروف العامة بتشكيلتها.

ومن هذا التعريف نفهم أن مشكلة الثقافة والمثقفين يجب أن تبحث وتناقش في البنية الاجتماعية وليس في البنية الثقافية المنفصلة والنظريات والفلسفات البعيدة عن التطبيق، من أجل تبسيطها ونشرها للشرائح الاجتماعية المختلفة لتتفاعل معها.

2- فجر النهضة العربية الثقافية:

أرجع كثير من المؤرخين والمثقفين العرب، نقطة انطلاق «الفكر النهضوي» إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر أي في فترة الحكم العثماني. فقد وجدت فيه ثقافة وفكراً يحمل الإصلاح الديني الإسلامي، مستندين على مواقف وكتابات عدد من الرواد في القرن التاسع اعتبروهم قادة عصر التنوير أبرزهم: جمال الدين الافغاني (1838-1979) والشيخ محمد عبده (1849-1905) ورفاعة الطهطاوي (1801-1873) وعبدالله النديم (1845– 1896)، وعبد الرحمن الكواكبي (1855-1902).

ابتدأت النهضة التي حركها المثقفون المتنورون ضد الأمبراطورية العثمانية. وكانت نتيجة شعورهم الرافض والمعارض لما وصلت إليه المجتمعات العربية من تخلف إذ رأوا أن المجتمعات الإسلامية كانت تعيش في حالة انحطاط. ودعوا إلى التغلب على ذلك بوضع إصلاحات اجتماعية مستندة على إسلام عقلاني متفتح على العلم والمعرفة ومتجاوب مع متطلبات الحداثة. حاولوا بذلك رفع شأن الإسلام الحقيقي كما يفهمه العقلانيون ليكون أساساً لمجتمع حديث يعلي شأن العلم والعقل واهتموا برفع شأن الإنسان وحريته وتحرره ليفتحوا الأبواب للمناداة «بتحرير المرأة»وكما فعل قاسم أمين في كتابه (تحرير المرأة) الذي وضعه 1899.

كان الكواكبي السبّاق في رؤيته للعقل والفكر والثقافة، فقد نادى بفصل القومية عن الدين مما أغضب السلطات لآرائه الجريئة واتُهم بالضلوع بمؤامرة اغتيال الوالي (1886)، ونتيجة لذلك سجن وحوكم فيما اضطره للهجرة لمصر ككثير من الصحافيين والمثقفين. وقد وضع الكواكبي كتاب (طبائع الاستبداد) انتقد فيه السلطات المستبدة التي تعاقب المثقفين والمفكرين، جاء فيه قوله: «المستبد يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم ويحاكمهم بهواه لا بشرعيتهم ويعلم في نفسه أنه الغاصب المتعدي فيضع كعب رجله على أفواه الملايين من الناس ليسدها عن النطق بالحق والتداعي لمطالبته». وقال أيضاً: «المستبد عدو الحق وعدو الحرية وقاتلهما». «والمستبد يتجاوز الحد لأنه لا يرى حاجزاً».

امتد تيار الإصلاح الديني التنويري فترة طويلة. امتدت بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية الحرب العالمية الثانية. إلا أن التيار النهضوي الديني لم ينجح في تحويل فكر المثقفين إلى فكر مستمر، إذ تراجع تدريجياً ليغيب في الأربعينيات ويترك الساحة لفكر أصوليّ متزمت رفض كل محاولات الإصلاح والتجديد، وابتعد عن الواقع والمجتمع.

ومن جهة أخرى رأى بعض المفكرين والكتاب المحدثين أن بداية «اليقظة العربية» والتي تنطوي على دور الثقافة والفكر والتغيير والجرأة في القول والفكر جاءت مع حملة نابليون في نهاية القرن الثامن عشر وكان لها تأثيرات إيجابية على

الثقافة والمثقفين العرب من كتاب وصحافيين وفنانين. فقد انتشرت المطابع وأنشئت الصحف والمجلات بالإضافة لانتشار كتب التراث والترجمات وتعلم اللغات وإحياء اللغة العربية المهمّشة التي عانت من سياسية التتريك. ورأى الدارسون أن النهضة في الغرب ساهمت في إثارة عقول العرب وهم يراقبون ما يحصل في أوروبا وفي الدولة العثمانية من تحركات قومية.

تحمس المثقفون الرافضون للجهل وقاموا بمحاولات لإحياء اللغة العربية وإنشاء المدارس ومعارضة السلطات والاستبداد والفساد المتغلغل في المجتمع. وكان جزاؤهم القمع والمحاكمة والسجن لمحاولة نشر آرائهم وأهدافهم القومية التي تنادي بالاستقلال والحرية والديمقراطية. وقد ساهم المثقفون العرب في مطلع القرن العشرين في إنشاء الأحزاب والجمعيات العربية من سرية وعلنية ولعبوا دوراً في الكتابة الصحافة الناشئة في التحريض والتثقيف للقضايا الوطنية والقومية. وبرزت عدة صحف أخذت تتبنى التنبيه بخطر الصهيونية، منها المفيد 1909 لمنشئها عبد الغني العريسي (بيروت). عارض العريسي السلطات وواجهها بالمطالبة الدائمة بالإصلاح السياسي واستقطب المثقفين للكتابة على صفحاتها، وكانت عرضة للتعطيل والملاحقة لقمع آرائهم المتنورة. كما دعى المثقفون العرب في تلك المرحلة من أبناء الديانات المختلفة إلى الاتحاد. أغلقت الجريدة (1919) وأعدم العريسي ولم يتجاوز عمره 25 عاماً، مع نخبة من المناضلين العرب والمثقفين الوطنيين من جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية.

وظهر في هذه الفترة الطابع العلماني الذي قاده الكتاب المسيحيون العرب. وكان أحدهم نجيب عازوري الذي كتب في شؤون القومية العربية، وفي الكتاب الأول حول هذا الموضوع: «يقظة الأمة العربية» كان السبّاق لمناقشة الموضوع وكان له تأثير على المثقفين واتجاهاتهم السياسية. حيث ركز بعضها على تحرير الإنسان من الفقر والبطالة والأمية ومن أجل مجتمع تسوده الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والإنسانية والإنفتاح على العالم.

ووجدت موجة عارمة ثقافية للاهتمام بفلسفة الحرية المتأثرة بفلسفة الوجوديين في أوروبا، والدعوة للعدل والإنصاف بالإضافة إلى دعوات أخرى من المفكرين الاجتماعيين والحضاريين مثل: قسطنطين زريق. كما تبنى بعض المثقفين المتنورين الفكر الماركسي، ولعل أبرزهم محمود أمين العالم وسمير أمين في مصر إذ رأوا أن الحرية الفكرية والقيّم الخلقية والابتكار الفني والأدبي هي من أهم المقاييس للتحرر. وكان هدفهم في نهاية الأمر، كل ما يتعلق بتحرير الفرد والمجتمع اجتماعيا واقتصادياً وسياسياً.

وفي أواسط القرن العشرين شهدت حقبة الخمسينيات بشكل خاص حركة نشطة تزعمها المثقفون الذين انشأوا «حركة القومية العربية» ونظم سياسية جديدة (البعث في سوريا وعدد من الأقطار المتجاورة والناصريين في مصر) وتأسست أحزاب عقائدية وليبرالية وماركسية ومستقلة انتشرت في جميع الطبقات الاجتماعية من الطبقة البرجوازية إلى الوسطى فالشعبية. ركز بعضها على تحرير الإنسان من الفقر والبطالة والأمية ومن أجل مجتمع تسوده الديمقراطية والعدالة.

إضافة، قد انخرط المثقفون مع المنظمات والأحزاب التي تطالب بالتحرر الوطني، ونمت ثقافة وطنية ثورية تحالفت مع مثقفي العالم المقهورين للتخلص من الاستعمار والتعاطف مع القضية الفلسطينية وثورتها ورفضوا السياسة غير الإنسانية وألا أخلاقية التي تمارسها إسرائيل على الشعب الفلسطيني منذ عام 1948 ومواصلة احتلاله الأراضي الفلسطينية ليومنا هذا.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى ظاهرة برزت في الفضاء الإسلامي الديني في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى

وقتنا الحاضر عملت فيه بعض الحركات الدينية إلى تسييس الدين وتفضيله كمرجعية على الحركات الحضارية والإنسانية التي تهدف للإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وأصبحت «الغائية السياسية» هي المقصد الرئيس لمنظومة الإصلاح والنهضة الإسلامية. ونتيجة لذلك ارتفعت وتيرة الصراع والصدام مع المجتمع المحلي والدولة وأيضاً مع الغرب واعتبر ما حدث في 11 سبتمبر 2011 ذروة المواجهة. ومنذ ذلك التاريخ تعرض الدين الإسلامي نفسه إلى موجات من الحقد والكره وعدم فهم الغرب لمبادئه الحقيقية. كما تعرض المسلمون أنفسهم إلى المعاناة والملاحقة في جميع أنحاء العالم. وشهدت النقاشات إلى تأويلات للإسلام مناوئة للتحديث والتنمية والتقدم بما فيها «وضع المرأة». وتوسعت المفاهيم ليصبح الإسلام والمسلمين مرتبط «بالإرهاب» على المستوى العالمي.

إضافة، كان لهذا التطور آثار واضحة في جملة الأوضاع الاجتماعية والعقلية والثقافية في الأقطار العربية الإسلامية التي أثرت وتأثرت بها من قبول ومعارضة. ووجدت تيارات دينية معارضة وعريضة ونشطة في الشارع العربي منه تيار «إصلاحي» وآخر «راديكالي» متعصب يحاول فرض ما يراه مناسباً، فيما يتعلق من التغيرات السياسية والاجتماعية. بالإضافة فقد طالبت تجمعات وأحزاب المعارضة الوطنية على اختلاف انتماءاتها الفكرية للمشاركة في صنع القرار مع التيارات الإسلامية السياسية التي وصلت إلى رأس الحكم كما في مصر، وتونس، وليبيا، بعد «ثورات الربيع العربي». ولا زالت الصراعات بين الآراء تتفاعل.

3- المعارضة والديمقراطية والسلطة:

إذا أخذنا بالمفهوم الذي تتبناه هذه الورقة بأن الثقافة لا تنفصل عن المجتمع ولا ينبغي أن تناقش بمعزل عنه، نستطيع أن نتفهم علاقة الثقافة والمثقف بالديمقراطية أو السلطة ودون الرجوع أو الغوص في تعريفها النظري. فالمفهوم الذي يتداوله الناس مرتبط بحق الشعب في المشاركة في الحياة السياسية ودور السلطة أو الدولة في وضع دستور وأنظمة متفرعة عنه توثق هذا الحق. بالإضافة إلى الرجوع للقوانين والتشريعات التي تصدرها المنظمات الدولية. والتي تعتبر عادة منطلقاً للحكم على نظام ما، من تطبيق الدستور والممارسة.

وتبرز علاقة الديمقراطية بالثقافة والمثقف في عملية الانتخابات البرلمانية والمشاركة السياسية، ومدى إمكانية الفرد أو المواطن من ممارسة حقه بشكل حر دون تدخل السلطة في تغيير النتائج مثلاً أو تزويرها أو وضع القوانين التي تحد من حرية الممارسة. ولضمان مشاركة جميع أفراد المجتمع، من أجل نتائج تقود إلى حكم رشيد وبيئة ديمقراطية. كما تعتبر الانتخابات البرلمانية إحدى المقاييس لمشاركة جميع الأفراد والأحزاب في العملية الديمقراطية.

وهنا يبرز أيضاً دور المثقفين بجميع أنواعهم من سياسيين واجتماعيين واقتصاديين وفنانين ومهنيين وغيرهم لمدى المشاركة والتدخل في الحراك الاجتماعي. فالأنظمة العربية المختلفة المتنوعة التي تتوزع بين (الملكية المطلقة والجمهورية الدستورية والراديكالية الإسلامية) بحاجة لإشراك المثقف في العملية السياسية الديمقراطية الإصلاحية.

ويرى المثقفون والحزبيون ومنظمات المجتمع المدني والباحثون وجود عوامل سلبية مشتركة في النظم السياسية العربية رغم تنوعها. لخصها «تقرير التنمية الإنسانية العربية» للعام 2004، بأنها تتمثل في البنية السياسية القائمة والتي تتجلى في استبداد السلطة التنفيذية والتضييق على الحريات ومنها حريات التعبير والتنظيم والعمل في المجتمعين المدني والسياسي، وحظر تشكيل الأحزاب السياسية في أكثرها. وبالرغم أن أكثر الأنظمة العربية تشرّع إلى حرية تشكيل الأحزاب السياسية إلا أن بعضها يُحظر ذلك علنا، (ليبيا، السعودية، الإمارات، قطر، البحرين، والكويت). ومن أجل تخفيف وطأة ازمة الديمقراطية، لا بد أن يقوم

المجتمع المدني بالمشاركة والمراقبة والتقييم لما يجري من مشاريع لاصلاح الخلل. ومع الأسف تنظر السلطة عادة لمثل هذه التجمعات ونشاطاتها «كمعارضة» بمفهوم سلبي تخشاها، بل تهمشها وكثيراً ما تستفزها، مما يؤثر على فعاليتها ومشاركتها الانتخابية في عملية التقدم في المجتمع. ويؤدي هذا إلى الحد من مشاركة المعارضة في الحكم وعلى جميع تنوعها واختلاف آرائها لتترك فراغاً يستبدل بثقافات تقليدية هشة، ومنها: العائلية والعشائرية والطائفية لتقوم «بدور قيادي» في المجتمعات.

وأقل ما يقال، إن الحكم في البلدان العربية مأزوم وفيه خلل وهناك أمثلة حية لهذا الفشل. حيث لا زالت المجتمعات العربية تعاني من إشكاليات تقف عثرة في طريق الإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وعلى سبيل المثال، لا زالت نسبة الأمية في بعض الأقطار العربية تصل إلى 99% بين النساء، وإلى الفقر الذي يصل في الأقل فقراً 85% ناهيك عن نسبة موت الأطفال المولودين حديثاً بالإضافة إلى وضع المرأة. ولعل فشل الحكومات لإيجاد حلول لهذه المشكلات، ما يدفع المثقفين كبقية أفراد الشعب من التمرد أو المعارضة التي تطالب بمثل هذه الاصلاحات في ظل ممارسة الفساد وعدم العدالة الإجتماعية، وغياب الديمقراطية.

4- دور المثقف والعولمة:

لا تزال العقلية والثقافة العربية بشكل عام لم تتبلور في زمن الحداثة، التي يعيشها العالم العربي. فأنظمة الحكم السياسي لا زالت غير قادرة على حل المشاكل المستجدة في المجتمع والتي تعيق تنميتها وتقدم إنسانها. ولعل أبرزها ازمة الحكم والديمقراطية التي تمنع التكتلات والتفاعلات والاجتهادات التي تواكب المستجدات الكونية وتتأثر بها وبخاصة الإيجابية منها والتي تلائم المجتمعات المحلية واحترام خصوصيتها. بالإضافة فقد تأثرت الثقافة العربية المعاصرة بظاهرة العولمة التي برزت بعد إنهيار الاتحاد السوفياتي في السبعينيات من القرن الماضي. وتُعرّف العولمة بمفاهيم معقدة تتعلق بالاقتصاد والسياسة والثقافة الوطنية والهوية.

تسارعت العولمة وأذرعها الاعلامية المذهلة والقوى الاقتصادية والمالية العملاقة المتمثلة بالشركات عابرة الحدود لتخترق الحدود في كل بلد عربي. وقد نوقشت المفاهيم من قبل المفكرين العرب من النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بشكل خاص، وانقسم المثقفون بين مؤيد ومعارض. وعرفت العولمة «بالأمركة» لأنها انطلقت بعد انهيار الاتحاد السوفياتي وبعد أن أصبحت أمريكا القطب الأوحد والأقوى في العالم. وسميت العولمة بأسماء متعددة: «صراع الحضارات»، و«نهاية التاريخ»، و«عصر الفوضى» و«موت دور الدولة القومية»، و«الغزو الثقافي» و«مشاريع الصهيونية والامبريالية». وأرجع الباحثون سبب انتشار العولمة وتأثيرها إلى ثورة الاتصال والإعلام، التي سيطرت على العالم، حيث انبثقت من قطيع الإلكترونيات في وادي ساليكون في كاليفورنيا. ورأى بعض الدارسين أن العولمة تهدد الوحدة الثقافية والهوية ولا زالت النقاشات تتفاعل حول الموضوع وتأثيرات العولمة وهيمنتها على العالم من أجل مصالح الاستعمار الجديد.

5- المثقف ودوره في الربيع العربي:

هناك تغيرات سريعة ومتلاحقة وفيض من المشاكل الاقتصادية المحلية والإقليمية والعالمية. وهناك سيطرة رأس المال الأجنبي على الأسواق واستغلال الثروات لصالحها. كل هذه العوامل زادت من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في العالم الثالث ومنه الدول العربية وخاصة في الطبقة الفقيرة والمهمشة. وفي هذه البيئة المتصارعة وغير العادلة ولد الربيع العربي في تونس على يد التونسي بوعزيزي المظلوم. وتوسعت تداعياتها لتطيح بنظام (ابن علي) المستبد والفاسد، كما تبعتها الثورة المصرية التي كان ميدان التحرير ساحتها لتطيح بنظام مبارك وعائلة وبطانته، ولحقتها الثورة الليبية لتطيح بمعمر القذافي. ووصلت الثورة لسوريا لتصبح

ثورة أهلية مسلحة هدفها الإطاحة بنظام بشار الأسد، يشارك في هذه الثورة المستمرة فريق من المعارضة المكوّن من المجتمع المدني والمثقفين من جميع الطبقات الشعبية والنخبة ومن بينهم الذين شاركوا فعلياً في الثورة وتركوا مقاعد التدريس في الجامعات مثل برهان غليون المفكر والمثقف الذي يقود المعارضة.

وقد لعب المثقفون من جمع اتجاهاتهم الفكرية والحزبية والمهنية والتعليمية دوراً أساسياً في المعارضة العربية، وتحدي السلطات من أجل التغيير، ولا زالت ثورات «الربيع العربي» الذي أصبحت أهم قضية في الشارع تتفاعل لمحاولة إرغام السلطات على وضع الدساتير الجديدة وممارسة الديمقراطية التي ستنقلها إلى المستقبل الذي يحلم به المواطن.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الثقافة الشعبية وظفت لتلعب دوراً هاماً في ثورات الربيع العربي وتخلق التفاعل بين المثقف الشعبي والمجتمع، ومنها: الموسيقى والأهازيج والكاريكاتور واللوحات التعبيرية والقصائد والإبداعات الخطابية والشعارات وغيرها. وقد عملت على إيصال الرسائل والتواصل مع الناس على المستوى المحلي والإقليمي والدولي. ودفع الكثيرون من المبدعين حياتهم ثمن مواقفهم المعارضة للسلطة. إضافة، فقد شاركت وسائل الإعلام في نقل الأخبار والأحداث بما فيها المظاهرات والتجمعات والأحداث الدامية التي وقعت في ثورات أريد لها أن تكون سلمية.

نظرة إلى المستقبل:

يبحث المثقفون والمفكرون العرب اليوم تجارب العرب التاريخية للاستفادة من المشاريع النهضوية والحداثية الثقافية علّها تدل على حلول ومشاريع ناجحة. ويرى البعض أن «بذور عصرالنهضة «وما أنجزته عبر التاريخ كان في مرحلتين تاريخيتن، الأولى في القرن الثالث والرابع الهجري/ والتاسع والعاشر الميلادي، والثانية في القرن التاسع عشر في عصر النهضة الحديثة. وقد اعتبرتْ التجربتان «ناجحتان» بفضل الانفتاح على الثقافات العالمية وتبادل العلوم، والمعارف، والآداب، مما أغنى التراث العربي المتجذر في التاريخ والتراث. ورأوا أن الصراعات لم تتجاوز المجتمع العربي وظلت حية بين تيار «الأصالة وتيار المعاصرة»، إضافة، يرى الباحثون أن المثقفين العرب لم يتمكنوا لليوم في خلق عصر تنويري اجتماعي تتكون فيه ثقافة واعية تساهم في النهضة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ويظل السؤال الذي يلح اليوم على المثقفين ودورهم في المجتمع، كيف الوصول لنهضة عربية ثقافية جديدة تسيّر المستقبل؟

ولا شك أن أول المتطلبات الملحة اليوم للإجابة على السؤال هو ضرورة مواصلة المثقف لإنجاح ثورات الربيع العربي وتنقيتها من الشوائب والمحافظة علي بذورها من أجل بناء مجتمعات متنورة ومتقدمة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً ودون العودة إلى الوراء. إضافة، فإن هناك أهمية للتواصل والانفتاح على العالم والفكر والعلوم والآداب والفنون والإصرار على المشاركة الفاعلة في تنمية المجتمع في ظل نظم ديمقراطية وحكم رشيد يضم االمثقفين من كل الاتجاهات الموالية والمعارضة.

ولعل التجارب التاريخية والحداثية تملي علينا أنه لا بد من اغتنام الفرصة التاريخية من أجل احترام الرأي والرأي الآخر، وعدم الإنسياق وراء التبعية أو الإنسياق وراء الرجعية ومن يعيق الطريق من تدخلات الاستعمار الجديد الذي لا ينفك على إصراره أن يظل له موضع قدم دائم لنهب الثروات وبشكل خاص «البترول»، من أجل رفاهية شعبه على حساب شعوب المنطقة الفقيرة. ولعل المشاركة في مواجهة التحديات من أجل ربيع عربي دائم حضاري متنور بالعلم والمعرفة والثقافة هو الجواب. ولا بد من التفهم أن تنوير العقل وتغيير البنى العقلية التعليمية والثقافية ومحاربة الخزعبلات التي تعيق الطريق لا تتأتى «بعصا سحرية» ولا بد من العمل المتواصل

للتواصل مع الأخر والانفتاح على العلم وانتاج أدوات المعرف وليس استهلاكها فقط. ولكي لا تضيع بذرة الربيع العربي الذي ينير الطريق للمثقفين من جميع الطبقات الاجتماعية للوصول للهدف وهو مستقبل أفضل، نداً للحداثة والتنوير دون تبعية مطلقة للغرب على العرب كما قلنا أن لا يضيعوا هذه اللحظة التاريخية العظيمة..

مراجع وقراءات:

1- للمزيد من الطروحات انظر: سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي1989.

2- محمد عابد الجابري، إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر: صراع طبقي ام شكل ثقافي؟، ورقة عمل قُدّمت في ندوة التراث وتحديات العصر بالوطن العربي 24-27 أيلول 1984. يؤكد الجابري فكرته من خلال دراسة نهضتين: النهضة الأوروبية الحديثة، والنهضة العربية الإسلامية الأولى من الجاهلية للإسلام.

3- ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة 1798-1939، دار نوفل، بيروت.

4- عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، دار النفائس، بيروت.

5- رضوان زيادة، أيديولوجيا النهضة في الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 2004.

6- قاسم أمين، تحرير المرأة، القاهرة 1899.

7- فوزي منصور، خروج العرب من التاريخ، دار الفارابي، 1997.

8- شكري غالي، التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، 1979.

9- ساطع الحصري، محاضرات في نشوء الفكرة القومية، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، 1985،

10- جورج طرابيشي في ثقافة الديمقراطية، المفكر العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1998.

11- علي إبراهيم بلوط، الديمقراطية والثقافة، مجلة الطريق بيروت، العدد الثاني 1998.

12- أحمد صدقي الدجاني، عمران الطغيان تجددنا الحضاري وتعمير العالم – شواغل فكرية، دار المستقبل العربي، القاهرة.

13- وجيه الكوثراني، مشروع النهوض العربي، دار الطليعة، 1995

14- جورج طرابيشي، نقد العقل العربي: نظرية العقل، دار الساقي، بيروت، 1996.

15- عبد الإله بلقيز، العولمة والهوية الثقافية: عولمة الثقافة او ثقافة العولمة: المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد (229)، 1998.

16- صادق جلال العظم، وإسماعيل صبري عبدالله، ونبيل مرزوق، محور ما هي العولمة؟ مجلة الطريق، العدد الرابع، 1991.

17- عايدة النجار، الاتصال والإعلام في القرن العشرين، في حصاد القرن في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المشرف العام: فهمي جدعان، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 2007.

18- عايدة النجار، صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن (1948-1900)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

19- فهمي جدعان، الماضي في الحاضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.

20- برهان غليون، الديمقراطية المفروضة والديمقراطية المختارة: الخيارات العربية الراهنة في الانتقال الى الديمقراطية، المستقبل العربي، عدد (286)، بيروت، مارس 2003.

21- سعد الدين إبراهيم، المجتمع والدولة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2 ، بيروت.

22- تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام 2004 (نحو الحرية في الوطن العربي)، برنامج الأمم المتحدة لإنمائي، 2005.

23- تقرير التنمية الإنسانية العربي للعام 2003 (نحو إقامة مجمع المعرفة) برنامج الأمم المتحدة الانمائي، 2003.

المثقفون بين جبهتي الاستبداد والعولمة

د. محمد مقدادي

ظلت المسألة الاجتماعية ردحاً طويلاً من الزمن تحتل المرتبة الأولى في اهتمامات الشعوب والمفكرين، سواء كانوا في صفوف المعارضة أم في طوابير الموالاة، وخيضت من أجلها حروب الشعارات التي طرحتها مختلف الأيديولوجيات، باعتبارها العامل المحرك لما يرتبط معها بشكل أو بآخر من المسائل «السياسية» و«الاقتصادية» و«الثقافية».

ومع انحسار «الاجتماعي» في ظل الامتداد العولمي لرأس المال الذي لم يعد معنياً قَطّ بما يترتب على استخداماته من نقض للمسألة الاجتماعية، وتخريب لبنى النظام المجتمعي والقوى الفاعلة فيه، برزت المسألة الثقافية بروزاً ساطعاً ومُلحّاً في المجتمعات على تباين حِدَّة هذا السطوع والعوامل المفضية إليه، والتوجهات التي سيقودها، على مستوى الكمّ والكيف والأين أيضاً.

ومع أن تناول «الثقافي» لا يعني التقليل من أهمية العاملين الآخرين (الاقتصادي والاجتماعي) على حد قول «الدكتور محمد عابد الجابري»، باعتبار أن العلاقة الجدلية بين الاجتماعي والثقافي هي علاقة قائمة منذ أن تولدت الكيانات المجتمعية، واشتبكت في علاقات داخلية على مستوى المجتمع الواحد، أو في علاقات بينية على مستوى المجتمعات المتحادّة. والآن وبعد أن تلاشت الحدود وتراجعت السيادات الوطنية، وانكشف العالم للعالم، بفعل وسائل الاتصال واختراق الفضاءات، وبعد أن عادت شهية الاستعمار إلى سابق شبقها، مدجّجة بأدوات العولمة التي لم تكن متاحة من قبل، ومتطلعة إلى احتلال أزلي للذات «حضارة وتاريخاً ومنجزاً إنسانياً «وليس تربُّعاً فيزيائياً على جغرافيا المكان، أصبح الاختراق الثقافي ضرورة ليس لتسهيل مهمة المحتلين فحسب، بل ولترسيخ حضورهم الذهني، واستيلائهم على الروح المتخلّية عن وسائلها الدفاعية، بعد أن فقدت المناعة، وانصاعت انصياعاً كاملاً لإرادة القوة، ومنطق الجنون الأعشى.

وكان على كل مثقف أن يحزم أمره، فإما أن يكون بحراً صاخباً مُغالِباً لقوى الجَذب والإقصاء والنّفي ومقاوماً لها، أو أن يظل مستنقعاً راضياً بضفاف تعتاش الطّحالب على جدران صخورها المُمعنة في الصمت والوقار.

لكن المثقفين وجدوا أنفسهم منخرطين في خندق الدفاع عن الثقافة باعتبارها الحاضنة المولّدة للحضارة والمُحصّنة للمنجز الحضاري والبانية عليه، وهو الخندق الي تحصّن به الفريق المعارض لسياسات العولمة القادمة إليه عبر الفضاءات المفتوحة، والمناهض بلا هوادة للسياسات الداخلية المتحمّسة لها والمُمهّدة لاستزراعها في تربة البلاد وتوطينها في مختلف مفاصل الحياة.

▸ شاعر باحث أردني.

إن الذي يدفع بـ«المسألة الثقافية»، إلى الواجهة لدى الشعوب التي تتعرض للاضطهاد والقهر والتهميش والتّجاوز، هو محاولتها أن توقظ ما هو كامنٌ فيها، لمواجهة التعسف الذي تمعن قوى البغي في ممارسته حيالها، فترتدُّ – تلقائيّاً – إلى شرنقة الثقافة، باحثة فيها عن مكان آمن تعتصم به من طوفان قادم لا محالة، كي تتكسر موجات المد الأولى على صخرة الثقافات الوطنية، وترتد وتنحسر وتذبل، بمرور الوقت حيث تتراجع وتيرة المواجهات، وأمّا الذي يدفع بالمسألة الثقافية إلى الواجهة على الجانب الآخر (أي الغرب الذي يرسل سهام الاختراق في محاولة دؤوبة لمصادرة الآخر ونسف ثوابته الحضارية والإنسانية) فهو رغبته المتّقدة في تنفيذ سياساته الإحلالية حيث يرى أن الثقافات الغربية هي ثقافات تحمل قيما سامية على الصعيد الاقتصادي (انتاجاً واستهلاكاً) وعلى الصعيد الاجتماعي (علاقات الأفراد ومؤسسات المجتمع) وعلى الصعيد السياسي (الحرية، الديمقراطية وحقوق الإنسان)، ولأنها تمثل انجازاً لشعوب مختارة، فإن من حق هذه الشعوب أن تسود العالم وتُسخّر إمكاناته خدمة لمصالحها وتحقيقا لمستقبل أبنائها، صانعي المجد في هذا العالم، وأن الثمن الذي ستدفعه الشعوب الفائضة عن حاجة العالم الحر والديمقراطي، – مهما بلغ – فإنه ثمن ضروري لنشر مبادئ الحرية والعدالة وسيادة قيم الديمقراطية وتحقيق ما اصطلح عليه «السلم العالمي» على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي.

هنا تبرز «الثقافة» في جبهتين متضادتين، ياخذ الصراع كلاًّ منهما إلى الحافّة، «ثقافة معتد آثم مريض بعقدة التفوق»، ومنتم غريزيّاً وأيديولوجياً لعقيدةً الامتياز، وثقافة «معتدًى عليه» يرى في الوقوف خلف متراسه الثقافي، وسيلة لصدّ الاعتداء، وأداة لإنتاج ثقافة تمانع وتقاوم وتنتصر في آخر المطاف، مما أدى إلى عودة المقدس الذي يُمَجّدُ الغرب، ويحقّر الشعوب التي لم تخلق إلا لخدمته، باعتبارها قطعانا متخلفة تشكّل خطراً على الإنسانية ، وتمثل مصدراً من مصادر «التلوث الديمغرافي» لهذا الكون الذي اختير «القديسون» ليكونوا أوصياء عليه، خلفاء فيه، باثّين للحضارة، ومبتكرين لأدوات التقدم والنهوض.

وفي المقابل انبثقت في الشرق «أصوليته» في محاولة لدرء الأذى وتجاوز محنة الصدام الذي راح الكثيرون في الغرب يطلقون نظرياتهم حيال حتميته مرّةً، وضرورته مرات أخرى، (حتميته) لوجود التباينات الحضارية الحادة بين الشمال والجنوب، وانحسار القواسم المشتركة بينهما، و(ضرورته) لإثارة بعض القوى الكامنة في جسد المجتمع الغربي والتي تتطفل على الخصومة، وترى أن الصيغة الفاعلة الوحيدة لإقصاء أعداء المدنية في الجنوب، تكمن في تأجيج حمى الصراع والاختلاف، بما يكفل تواصل المدّ الغربي وتأكيد الهيمنة الأبدية على تلك الشعوب التي لا تتقن شيئاً غير الهمجية، ولا يمكن التعامل معها إلا بالمزيد من الصلف والقسوة، لتظل سائرة على جادة الخوف والقلق والامتثال.

وفي الدّاخل المتهالك أمام ضربات العولمة المتوالية، تخرج المعارضة بكافة أطيافها وتوجهاتها وأيديولوجياتها، ويحتدم الصراع بينها وبين جبهتين... جبهة الخارج المحدّدة إحداثياتها، وجبهة الدّاخل المتمثلة في الأنظمة التي تدور في فلك العولمة وتتبنى خطابها وتنفذ السياسات التي من شأنها أن تهيئ الظروف المجتمعية لقبولها وتمكينها من إحكام قبضتها على كل تفاصيل الحياة، باعتبار أن هذه الأنظمة سلطة إلهيّة منزّهةٌ عن الخطأ والخطيئة، ومخلّصة للبشريّة من أوصابها، فهي ترى ما لا يُرى، وتعرف ما لا يُعرف، وتملك مفاتيح الغيب، وهي المؤهّلة للجلوس في بابها العالي، آمرةً ناهية، مانعةً واهبة، وتتعامل مع القوى المعارضة على أنها قوى خارجة عن إرادة شعبها، وأنها مرتبطة مع «خارج» لا يريد للمجتمع أمناً ولا استقراراً، وأن السّلطة الرّسميةً هي التي تعبّر عن إرادة مجتمعاتها وهي – وحدها – القادرة على

تحقيق شروط الرّفاه والمناعة، زاعمةً بأن المجتمع مُصطفٌّ وراءها، مؤمنٌ بشرعيّتها، مقدّسٌ لتوجُّهاتها، راضٍ بقضائها، لكن المعارضة ترى في صمت المجتمع إذعاناً لا بدَّ من محاربة مظاهره بالعمل على رفع منسوب الوعي المجتمعي، مثلما أنها ترى في «تغوّل السلطة» مظهراً لا بدّ من مجابهته بالوسائل التي كفلها الدّستور الذي غالباً ما تطالب هذه القوى بإدخال تعديلات جوهرية على موادّه الأساسية.

إن المعارضة الوطنية المتشكّلة من رحم الواقع والمنطلقة أساساً من رغبات المجتمع واحتياجاته والمُتبنّية لتطلّعات أبنائه، ترى في كل سلطة لا ينتخبها الشعب بشكل ديمقراطي ولا تمنح شعبها الحرية ولا تحقق العدالة بين مختلف فئاته وشرائحه، ولا تعترف بحقوقه المشروعة في ممارسة السلطة «تشريعاً ورقابة وتنفيذاً» هي سلطة تنهج نهجاً غير متوافق علية مجتمعيّاً، ولابدّ – عندئذ – من تقديم البرامج، واتّخاذ الخطوات التي تحدّ من تغوّل هذه السلطة واستبداد رموزها واستئثارها بكل ما يلزم من أدوات تمكّنها من تشكيل رأس حربة لأعداء الشعب الذين يدعمون سلوكها الدكتاتوري ويتغاضون عن مظاهر البطش والتنكيل، التي تمارسها ضد المعارضة الوطنية، طالما أن ذلك يؤدي إلى صيانة مصالحهم وتوطين رؤاهم ومعتقداتهم بأي ثمن كان.

هذا الإحساس المتولّد عند كافة أطراف المعارضة الوطنية، وهي تجابه عدوّين غير مفترضين، لأنهما في واقع الحال على أرض المعركة، جعل المعارضة لا تلتفت إلى التناقضات القائمة بينها تكتيكياً أو استراتيجيّاً، بين ماهو يساريّ أو يميني، وبين ما هو قوميّ أو وطنيّ، وبين ما هو علمانيّ أو دينيّ، إذ راحت تبحث عن القواسم المشتركة بينها لتحقيق الانتصار في «المعركة الرّاهنة» وتوفير كافة وسائل المجابهة لبلوغ ذلك الانتصار على «العدُوّين المشتركَين» سلطة الداخل بكل ما تمتلكه من أدوات لتأكيد هيبتها ترغيباً وترهيباً، وتجنيد أعداد كبيرة من المثقفين والوعّاظ والانتهازيين للدفاع عن سياساتها المعصومة، وعن « حكمة خطابها «وبالتالي عن زيف شرعيّتها، والعدوّ الخارجي الزاحف - من غير توقف – لاحتلال الأوطان وإعادة استعمارها واستعباد شعوبها وتشكيل بنيتها الثقافية والاجتماعية والسياسية التي من شأنها تكريس هيمنته الأزلية عليها وتبعيّتها له تبعيّة مطلقة، وتنفيذ البرامج والسياسات الاقتصادية التي من شأنها أن تبقي على الأمة سادرة في غيّها وجهلها وتخلّفها.

وهذا ينطبق على التكوينات المجتمعية في كل «الجنوب» الجغرافيّ والتاريخيّ – الحضاريّ»، ذلك إن «الذات البشرية في الجنوب»وهي تستشعر الخطر القادم إلى ديارها عن طريق استهداف مكوناتها الثقافية والإنسانية ترى نفسها مضطرة للنفخ في مواقد خفت لظى جمرها أو كاد، ولم يكن أمرُ بعثها مُلحّاً مثلما هو عليه في ظل الظروف الدولية الراهنة، للمواجهة التي جعل منها الغرب أمراً مقضيّاً إن لم تمتثل الشعوب المستهدفة، لإرادته، ولم تستجب لشروطه، وتسير على نهجه وخطاه. متجاوزاً بذلك خصوصيتها الثقافية والإنسانية، وكلما ازداد هذا التجاوز حدة، ونال أكثر من هذه «الذات البشرية»، كلما تأجّج الصراع وامتدت النزاعات، وتفرقت بالعالم السبل إلى غير اتجاه الوفاق، وإلى غير سبل الائتلاف، لتظل الثقافة في العالم منقسمة إلى ثقافتين:

ثقافة موغلة في البغي والعدوان، وأخرى مُصرَّة على التصدي والمقاومة، مما يُبقي على العالم في حالة استنفار دائم، تتعاظم فيه مظاهرُ اليأس والإحباط والحرمان، وترتفع أصواتٌ منادية بعودة «الأصولية» هنا وبعث «المقدّس» هناك.. وهو أمرٌ يعمل على توحيد قوى المعارضات الوطنية، المتعارضة أحياناً، تبقي على عناصر تباينها في حال من السكون المُريب، ريثما يتم حسم معركتها مع عدوّيها الرئيسين، استبداد الداخل المقيم، وسلطة الاستعمار الذي تقضُّ مركباته مضاجع الناس وتصادر سكينتهم.

المثقف والمعارضة

سليمان نصيرات

إنّ الحديث عن المثقف وعلاقته بالمعارضه أو السلطه يقودنا في البدايه إلى تعريف من هو المثقف؟ فالموهبة شيء والثقافة شيء آخر؟ فربما يكون الموهوب أمياً وشاعراً أو رساماً أو غيره، كما أنه علينا أن نفرق ما بين التعلم والثقافة، فهناك أعداد كبيرة من المتعلمين ولكن لا يمكننا أن نطلق عليهم صفة المثقفين لأنهم لا يستفيدون من المعارف التي اكتسبوها من التعلم لإحداث تغيير في حياتهم أو حياة المجتمع الذي يعيشون فيه، فالمعرفة غير المنظمة أو التي لا توظف لهدف، فهي معرفة معطلة أو قليلة الفائدة للفرد أو للمجتمع، وهنا لا بد لنا من أن نعرّف ما هو المثقف؟

يمكن تعريف المثقف بأنه شخص خضع لعملية تعلم نتج عنها تقوية قدراته العقلية لتعمل بشكل فعّال في المواقف المعتادة والمواقف المتخيلة في الحياة الشخصية أو في بيئة النخبة والفضاء الثقافي. حتى يستطيع الشخص أن يعمل بفاعلية في مثل هذه المواقف فعلية أن يكتسب ما يلي:

1- معلومات عامة أو ما نطلق عليه ذخيرة المعرفة.

2- أن يحظى بقدرات عقلية عامة تمكنه من بناء المعرفة وإمكانية نقدها أيضاً.

3- قدرات لغوية عامه تمكنه من إجراء اتصالاً واضحاً ودقيقاً وفعالاً.

4- القدرة على التعلم الذاتي انسجاماً مع ما ورد في الفقرة 1.3.

5- وأخيراً القدرات العقلية التي تمكنه من تنظيم وتسهيل ما ورد في الفقرة 1.4.

إن البحث في المثقف وعلاقته بالسلطة أو المثقف وعلاقته بالمعارضة موضوع قديم جداً ويتجدد البحث فيه بين الفينة والأخرى، ولقد أظهرت ثورات ما سمي بالربيع العربي أن المثقفين العرب كانوا يلهثون وراء الأحداث أو على الأقل لم يتمكنوا أن يتنبأوا بما حدث، فبعضهم تمترس وراء السلطة الحاكمة المستبدة بذرائع عديدة منها العلاقة المعلنة ما بين هذه الأنظمة والقضية الفلسطينية، أو رغبة منه بعدم التغيير خوفاً من البعبع الإسلامي، أو لأن المثقف منتفعاً من بعض الحكام كما أن بعض المثقفين انضموا إلى لواء الثورة بحثاً عن الحرية التي صودرت من الشعوب العربية خلال العقود الماضية مع خشيتهم أن تنتهي هذه الثورات إلى استبداد مماثل لما كان سابقاً.

البعد التاريخي للمعارضة:

إن المعارضة في تاريخنا العربي الإسلامي كانت دائماً على خلاف مع السلطة الحاكمة، ولقد كانت تلك العلاقة تحلها السلطة الحاكمة بالسيف، كما أن المعارضة كانت تعمل جاهدة أن تصل للحكم بالسيف أيضاً، فموضوع الحكم وتداول السلطه لم يكن معروفاً في تاريخنا الإسلامي. فلذلك كانت المعارضة تقمع بمنتهى الشدة، كما أن المعارضة إذا ما وصلت للسلطة فإنها كانت تتعامل مع أية معارضة لها بمنتهى القسوة، والأمثلة على ذلك في تاريخنا الإسلامي كثيرة. فالديموقراطية بمفهومها الحديث أو القديم هو نتاج الثقافة الغربية بدءاً بأثينا وانتهاء بالأنظمة الديموقراطية الغربية المعروفة حالياً.

إن الدول العربية الإسلامية التي نشأت بعد انتشار الإسلام من الدولة الأموية أو العباسية لاحقاً وغيرها لم تتحمل أي نوع

كاتب وباحث أردني.

من المعارضة على صعيد الحكم أو حتى المعارضة للحاكم من العلماء؟ أو من النخب المثقفة كالشعراء والخطباء. لا بل كانت تعتبر أي معارضة هي خروجاً على الحاكم ومدعاة للفتنة. بحيث أن أحد المنظرين الإسلاميين قال على الأمة أن تبقى ألف عام تحت حكم حاكم مستبد، ولا أن تقع في الفتنة، واعتبر المعارضة نوع من الفتنة.

المعارض بين السياسي والثقافي:

هناك فرق كبير ما بين المعارض المثقف والمعارض السياسي، فالمعارض السياسي يؤمن أن السياسة هي فن الممكن، وذالك بخلاف المثقف الذي يعتبر نفسه في موقع القيادة والمسؤولية للمجتمع، والذي يستخدم الفنون الأدبية من روايه أو شعر أو قصة أو فن تشكيلي أو غيره من الأنساق الفنية لتغيير المجتمع للأفضل أو على الأقل الارتقاء بالذوق العام وقيادته نحو مثل عليا. إن هذه ربما تكون إحدى الالتزامات الأساسية على المثقفين، ولكن هناك استثناءات.

من المعروف أن من يمسك السلطه يمسك النفوذ ويمسك الثروة، وإن هاتين الأداتين استخدمتا على مدار التاريخ لترويض المثقف وتغيير قناعاته واستخدامه أداة بيد السلطة بدل أن يكون في موقع المراقب والمتابع لها نيابة عن مجاميع الشعب، لأنه أقدر على استبصار المستقبل وأقدر على معرفة مكامن الخطأ في أعمال السلطة.

لقد كان المثقف الملتزم مع قضايا شعبه وهمومه قائداً في المعارضة للأنظمة الاستبدادية، وقد دفع الكثير من المثقفين الذين وقفوا في صف المعارضة ثمناً باهضاً في الأرواح والأرزاق.

هناك العديد من الأسئلة حول المثقف ودوره، تحتاج إلى إجابات عليها، ومنها:

1- ما هو دور المثقف العربي في المعارضه؟ لقد الحق العديد من المثقفين العرب أضراراً كبيرة بالمعارضة عندما تقدموا المعارضه، ومن بعد ذالك عندما قدمت لهم السلطة العظمة، قفزوا من المعارضة إلى حضن السلطة والنفوذ والمال، وهناك إغراءات عديدة تواجه المثقف المعارض، وهناك أمثلة عديدة معروفة لا مجال لذكرها هنا.

2- هل صدق المثقف العربي في معارضته للأنظمة التي قمعت الحريات؟ هناك أمثلة عديدة تفيد أن العديد من المثقفين المعارضين تخلوا عن دورهم المعارض وانحازوا للسلطه بتاثير العصا والجزرة، فالمثقف هو أحد أفراد مجتمعه، وله نقاط قوه ونقاط ضعف، وكونه أكثر دراية من الآخرين بنقاط قوة وضعف السلطة، فقد كان العديد منهم يستغل هذه المعرفة لابتزاز السلطة وإحراجها، ومن هنا ظهرت لدى السلطة فكرة احتواء المعارضة، وظهرت لدي العديد من المعارضين فكرة استغلال موقفه المعارض كوسيلة لابتزاز السلطة. للحصول على مكاسب شخصيه وآنية.

لقد كان هناك خيارات عديدة أمام الحاكم بالنسبة للمثقف المعارض بالإضافة إلى الجزرة والاحتواء، ومنها التصفية الجسدية والسجن ومحاربته في رزقه.

المثقف العربي والديموقراطية: الرأي والرأي الآخر:

إن الاشكالية التاريخية الكبيرة للعديد من المثقفين العرب هو عدم انحيازهم للديموقراطية والحرية، إن الوضع الطبيعي للمثقف الحر أن ينحاز إلى الحرية والديموقراطية للشعب ولكن في الممارسة العملية إذا تقصّينا وضع المثقفون العرب، نجد أن عدداً كبيراً منهم انحازوا للدكتاتوريات تحت شعارات مختلفة، فالمثقف الذي كان يرفع الشعار القومي انحاز وبذريعة أن الحاكم يرفع هذا الشعار إلى جانب الحاكم العسكري المستبد الذي بنى حكمه استناداً على أجهزة الأمن والمخابرات، التي كانت تبطش بكل من يطالب بالكرامة والحرية. كما أن عدداً من المثقفين انحازوا لفكرة الزعيم الأوحد ومجدوه، ولم ينحازوا إلى الشرعية المنبثقة من الشعب.

كما أن فكرة الحزب القائد أو الأوحد هي بحد ذاتها تلغي مفهوم المعارضة أو حتى الرقابة على النظام وأجهزته المختلفة،

بحيث أن السلطة المطلقة التي استولى عليها الحاكم والأجهزة العاملة معه أدت إلى مفسدة مطلقة، وأدت في النهاية إلى الربيع العربي الذي تأخر كثيراً بسبب القمع وإرهاب الحكام والمثقفين العاملين معهم والمروجين لهم.

كما أن المثقفين الذين انحازوا للفكر الشمولي، فقد انحازوا لما عرف بدكتاتورية الطبقة العاملة وهذا مفهوم مناقض لأبسط قواعد الحرية، والتي تبين لاحقاً في الممارسة العملية أن دكتاتورية الطبقة العاملة، وكما نظر لها، كان أول من عانى من آثارها هي الطبقة العاملة، وإن من كان يحكم هم قلة من الحزب على راس السلطة، وإن بقية الشعب لم تكن سوى قطعان مستلبة الحرية والإرادة، ولم يكن لها دور في صياغة مستقبلها، أو لم يكن لها حرية القرار في القضايا والمشاكل التي تواجهها. الأمر الذي بالتالي أدى إلى سقوط الأنظمة الشمولية في معظم مواقعها واستبدالها بأنظمة ديموقراطية أو تسير باتجاه الديموقراطية.

وكما هو الحال مع الأنظمة الشمولية كان الحال مع العديد من الأنظمة الأيديولوجية العربية التي كانت تتمحور حول شخص أو حزب أو كومبرادور حاكم، والتي بدأت تتداعى تباعاً ولكن بثمن باهظ جداً للشعوب، لأن هذه الأنظمة وخلال فترة حكمها الطويل استطاعت خلق تحالفات انتهازية معها ضمن جماعات معينة أو منتفعين من الأجهزة العسكرية والأمنية والاقتصادية وبعض المثقفين، والتي تحولت هذه جميعاً من مهمة حماية الوطن والشعب إلى حماية الفئة الحاكمة والامتيازات الممنوحة لها.

إن القلة من المثقفين الذين انحازوا لشعوبهم وحريتها في مواجهة الدكتاتوريات الحاكمة والمتحالفين معها من طبقة المثقفين المنتفعين، فقد عانوا الأمرين من هذه الأنظمة، ودفع البعض حياته ثمناً لذلك، وآخرين أمضوا معظم سني عمرهم في السجون، وحورب الآخرون بأرزاقهم.

لقد كان العديد من المثقفين العرب عندما يوضع تحت الاختبار كان ينحاز إلى مفاهيمه المسبقة والمؤطرة على حساب الانحياز للحرية والديموقراطية. وهناك اصطفافات تاريخية للكثير من المعارضين العرب، وهذه الاصطفافات استندت على المفاهيم والأيديولوجيات التي كان يعتنقها المثقف، وليس استناداً على معيار الحرية والديموقراطية، فهناك خلافات تاريخية ما بين تيارات فكرية قومية أو يسارية أو إسلامية، جعلت كل طرف يقيم اصطفافه ضد الآخر بدون أن يأخذ في الاعتبار هل الآخر يقف في الصف الديموقراطي أو غيره؟ كما أن أشد الحكام استبداداً كانوا يصنفون أنفسهم على أنهم ديموقراطيون، وأنهم وجدوا العديد من المثقفين الذين يشيدون بديموقراطيتهم الزائفة. أو أنهم كانوا يبررون لهم استبدادهم بذرائع عديدة منها الخوف من القوى المضادة للثورة المباركة أو للتخويف من البرجوازية التي تتحين الفرص للانقضاض على الثورة المباركة. وبالتالي وجد العديد من المثقفين أنفسهم في صف مواجه لمعارضي العديد من أنظمة حكم استبدادية ثبت أنها سرقت ثروات شعوبها أو بددتها في نزوات لا علاقة للشعب بها بدلاً أن ينحاز هؤلاء إلى المعارضين لهذه الأنظمة.

إن مأساة المثقفين العرب أنهم كانوا أقرب إلى الأيتام على مأدبة اللئام. فالمثقف لا سلطه له سوى فكره وقلمه وإبداعه، وهذه في كثير من الأحيان لا تطعم الخبز. في حين أن النظام يملك النفوذ والمال والثروة، أي بمعنى آخر يملك العصا والجزرة، وقصة العصا والجزة استخدمت تاريخياً على نطاق واسع، واثبتت فاعليتها في العلاقة ما بين المثقف والنظام، وفي الاصطفاف الذي كان ينتهجه المثقف ما بين الأنظمة أو المعارضة.

إننا لا زلنا للآن وبعد أن انقشع الغبار وبانت كافة السوءات، لا زلنا نرى مثقفين عرب يصطفون مع أنظمة استبدادية ومهترئة بحثاً عن المكاسب البسيطة، مع أن مهمة المثقف والمبدع أن يقدس الحرية ويقف في صفها ضد كل من يحاول استلابها مهما كان الشعار المطروح، وإن يقوم بدور تنويري لتغيير توجهات المجتمع الذي يعيش فيه.

هناك العديد من المفكرين يرون أن لا يقعد المعارض في برجه العاجي وعليه الانخراط في المعارضة، وفي ذلك يقول المفكر العربي عبد الوهاب المسيري أنه على المعارض العربي أن ينخرط في عملية التغيير موقفاً وكتابة، وبناء على هذا الموقف فقد انظم المسيري إلى حركة كفاية المصرية وأصبح منسقاً عاماً لها.

وحول نفس الموضوع فإن الإعلامي المصري عبد الحليم قنديل، وهو الناطق الإعلامي باسم حركة كفاية كان لا يرى حرجاً في انضمام المثقف إلى أي حزب أو حركه تتوافق مع اتجاهه السياسي إذا رأى أن الحزب يكفل له حرية التعبير، ويفرق قنديل ما بين المثقف والمتعلم مشيراً إلى أنه ليس كل متعلم أو مهتم بالأدب هو مثقف، والمثقف برأيه هو من له علاقة بمجال الفكر ولديه التزام اجتماعي تجاه قضايا مجتمعه، وعليه فإنه يقول عن آلاف من أساتذة الجامعات الذين لا يهتمون بقضايا مجتمعهم، بأنهم لا يمكن اعتبارهم في عداد المثقفين.

وأما المنظر السياسي الدكتور شريف تحاته، فيقول: إن المثقفين ليسوا شريحة واحدة ولكن تيارات واتجاهات مختلفة، فهناك مثقفو السلطه الحاكمة الذين يقومون بدور المدافع عن السلطة وتبرير سياساتها والتأصيل لها نظرياً وفكرياً في وسائل الإعلام المختلفة. ويرى أن هناك مثقفين يطلق عليهم لقب معارضين ينتمون لتيارات مختلفة ولكنهم معزولون عن مجتمعهم وفاعليتهم محدودة، لأن المثقف الحقيقي برأيه ينبغي أن يكون جزءاً من كتلة شعبية يعيش وسطها ويرتبط بها ويناضل معها، ويضيف الدكتور تحاته إن المثقف يمكن أن يكون عضواً في حزب، ولكن يضيف أيضاً بأنه ليس لدينا أحزاب ديموقراطية، كما يشير إلى أنه كان في الحركة اليسارية لفترة طويلة وكتب أشياء تعارض مفاهيمهم، إلا أنهم لم يتحملوا ذلك منه، ولاموه على كتابة أمور معارضة لموقف الحزب.

وعلى ضوء ما ذكر الدكتور تحاته من تجربته الخاصة في الحركة اليسارية، فإنني أقول: ان المتابع لمسيرة الأحزاب التاريخية التي كانت منتشرة عل ساحة الوطن العربي الكبير ومنها ما وصل للسلطه وتم تجربته ومنها بقى بعيداً عنها، إن المتابع يرى أن معظم الأحزاب التاريخية من شمولية وقومية وحتى الإسلامية كانت قدرتها على تحمل النقد سواء من داخلها أم من خارجها هي متدنية جداً. أي أنها لا تسمح للرأي الآخر بالبروز وهذه مشكلة تاريخية انعكست على معظم الأحزاب التاريخية في الوطن العربي وأدى إلى تراجعها وانهيارها

أما المثقف صالح السنوسي فله رأي على جانب من الأهمية ويحتاج لمزيد من البحث والدراسة، حيث يقول إن المجتمع العربي يقبع بين أقليتين تمارس كل منهما العنف باسم الجماعة، والأقلية الأولى بنظره هي الأقلية الحاكمة التي تمسك بزمام السلطه بكل قوة وتدّعي بدورها شرعية تمثيل المجتمع. والأقلية الأخرى هي الأقلية المعارضة والتي تنتهج أسلوب العنف أيضاً في مواجهة السلطة والتي نأت بنفسها عن المجتمع العاجز.

كما يقول أيضاً إن السلطة العربية هي اقليه بحكم تكوينها الطائفي أو القبلي أو الجهوي أو الأسروي أو النخبوي أو الكومبرادوري، ولكنها رغم أنها أقلية فإنها تعطي نفسها حق تمثيل المجتمع انطلاقاً من سيطرتها على مقدرات الدولة وتسخير هذه المقدرات لخدمة استمرارها في السلطة وليس من شرعية ديموقراطية حقيقية. لذلك فإنها تمارس العنف ضد معارضيها وباسم الدوله وباسم المجتمع العاجز الفاقد للفاعلية. وفي مثل هذا الوضع يجد المثقف نفسه في مواجهة أقليتين تمارسان العنف ومجرداً من أية حماية، فيصبح الخيار لديه بين الخطورة البالغة من السلطة والحرج الشديد من المجتمع. وفي مثل هذا الموقف فإن المثقف عليه أن يختار بين الأقلية الحاكمة، وهو في موقفه هذه يصبح مدافعاً عن سياسات وخيارات ترفضها الأغلبية الساحقة وليس الأقلية المعارضة. كما أن الأقلية الحاكمة هنا لا تدافع عن الدولة ومؤسساتها، وإنما عن رموز سياسية وعسكرية واقتصادية منخرطة معها ومرفوضة شعبياً ومتهمة بالفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

إن ما تكلم عنه السادة قنديل وتحاته والسنوسي هو في بعضه تعبير عن موقف المعارضة العربية في الوطن العربي في مواجهة أنظمة دكتاتورية، أو في ظروف الثورة الشعبية المطالبة بالحرية والديموقراطية وعلاقة المعارضة مع السلطة في غياب الخيار الديموقراطي ودور المعارضة فيها، ولكن مع التطورات الأخيرة في الوطن العربي ونجاح عدد من الثورات في إزاحة تلك الأنظمة المستبدة، والتي في معظمها ألغت الدولة ومؤسساتها وخلقت لها تنظيماً طفيلياً داخل الدولة بحيث أن العديد من هذه الأنظمة عندما انهارت لم نجد أن هناك جيشاً وطنياً أو دستوراً يحكم العلاقة ما بين السلطات أو ما بين الحاكم والشعب، وإن تلك الشعوب بدأت تنظم نفسها منطلقة من الصفر أو ما دونه، وإنها ستحتاج تلك الشعوب التي لم تمارس الديموقراطية مطلقاً أو لم تتعلمها إلى فترة انتقاليه ربما تطول أو تقصر، وحسب طبيعة الشعب ومستوى النظام الدكتاتوري الذي كان يحكمه، وهذا ينطبق على كل من يمسك الحكم أو من يقف في صف المعارضة ضمن اللعبة الديموقراطية.

إن المعارضة في اللعبة الديموقراطية هي الشكل الآخر للسلطة، فالمعارضة يمكن أن تتحول إلى سلطة، والسلطة يمكن أن تتحول إلى معارضة، وفي هذا السياق لا يمكن وصف المثقف بانه مثقف معارضة أو مثقف سلطة، وإنما مثقف ديموقراطي يؤمن بالحرية وتداول السلطة ومن خلال صناديق الاقتراع.

وهنا فإن المثقف هو جزء من المجتمع ولا يمكن أن يقف على الحياد أو أن يطلب منه الابتعاد عن السلطة أو المعارضة، ويكتفي بالتنظير الأجوف فقط. وعلى المثقف أن يكون جزءاً من خيار سياسي واجتماعي واقتصادي معين، وهنا على المثقف أن يضع لنفسه منظومة من القيم التي لا يمكن تجاوزها أو التنازل عنها وفي مقدمة منظومة القيم هذه قيم الحرية والعدالة، وعليها يبني موقفه السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وإن الجهة أو الحزب الذي يحترم هذه القيم قولاً وعملاً هو الحزب أو الجهة التي ينبغي أن ينحاز لها المثقف العربي.

وهنا لا يمكن اعتبار السلطه مفسدة أو شيء مكروه أو أن المعارضة بحد ذاتها هي شيء حسن ومحبوب فالسلطة لها اجندتها وبرامجها والمعارضه لها اجندتها وبرامجها، وعلى المثقف أن يقرر أين يقف ضمن معادلة الديموقراطية. فهو لا يريد أن يكون حباً في مطحنة السلطة أو المعارضة على إطلاقها.

لذالك فإن التقسيم السابق بأن هناك مثقف سلطة وهناك مثقف معارضة وأن الأول أسود وملوثاً ومنبوذاً، وإن الآخر أيضاً نظيف بعيد عن الدنس. قد تجاوزته الأحداث في اللعبة الديموقراطية، وعلينا الآن أن نتحدث عن المثقف الديموقراطي الذي يؤمن بالرأي والرأي الآخر والذي يتطلع ان يعيش في دولة مدنية يتساوى فيها كافة المواطنين أمام القانون.

وعلى المثقف الحقيقي أن يحارب التوجهات الأيديولوجية والأثنية والعشائرية والجهوية والشللية، لأنها أمراض اجتماعيه تفتك بالمجتمع، وعليه مهمة مكافحتها قولاً وعملاً وكتابة في كافة انساق الأدب والفن. فلا يمكن أن يكون مثقفاً من ينحاز إلى مذهب معين أو جهة أو اثنية أو قبيلة على أسس سياسية، ولكن للأسف فإن كافة هذه الأشكال موجودة في المجتمع العربي وهناك العديد من الأنظمة الحاكمة كرستها في بحثها عن تعزيز سيطرتها ولو على حساب الدولة والمجتمع، وحيث أن الأنظمة استندت على هذه القوى في السابق فإن المعارضة أيضاً يخشى عليها من تصيبها هذه الأمراض عندما تصل للسلطة، فالأنظمة الحاكمة في غياب الديموقراطية فإنها تستند على آليات ما قبل المجتمع المدني لتنظيم المجتمع، وفي غياب الدولة المدنية الحديثة والديموقراطية، فإن هذه الآليات البدائية التي أشرت لها سابقاً ستتقدم وتأخذ الأولوية، وهنا يأتي دور المثقف المتنور في إحداث التغيير الديموقراطي في مجتمعه سواء أكان في السلطة أو في المعارضة.



أبناء الريح ـ رواية ليلى الأطرش

"أبناء الريح" رواية جديدة للروائية ليلى الأطرش صدرت 2012، عن دار الأهلية للنشر والتوزيع في عمان.

تُعد "أبناء الريح" الرواية العربية الأولى التي تطرح أسئلة الوجود الكبرى من خلال تجارب الأيتام ومجهولي النسب وأطفال الشوارع، ممن حكمت عليهم الظروف مواجهة سؤال الحياة الأكبر "ما ذا أنا ومن أنا"، كما أنها تغوص بجرأة في دواخل نفوس أبطالها لتحلل مشاعرهم وانعكاس تجربتهم نظرتهم إلى الحياة والناس، من نجح منهم وقهر حياته، أو استسلم للأقدار تطوح به كيفما شاءت.

و"أبناء الريح" هي الرواية السابعة ضمن أعمال الأطرش الروائية، إلى جانب مجموعة قصصية وسيرة ذاتية بعنوان "نساء على المفارق". ويذكر أن الاطرش ترجمت كتاباتها إلى عدد من اللغات العالمية ودرس بعضها في جامعات عربية وعالمية، وقدمت عنها رسائل جامعية باللغتين العربية والإنجليزية.

أصداء في المنفى ـ ديوان شعر رفعة يونس

"أصداء في المنفى" مجموعة شعرية للشاعرة رفعة يونس صدرت 2012، عن دار ازمنة للنشر والتوزيع في عمان، وبدعم من وزارة الثقافة.

كتبت رفعة يونس على الغلاف الخلفي للكتاب الذي يقع في 118 صفحة من القطع الصغير: شيء ما منك يشبهني

شيء كالعمر الذي ولى

ما ابقى لنا الازمات من شهب

اشعلت في الحنايا.. جمار حرائقها

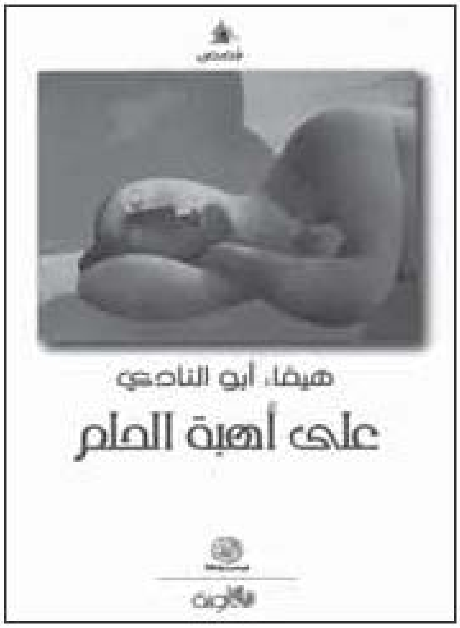
وحكايا من تعب

اطلقت في الروح

عصافير اشجانها.

يُذكر أن الشاعرة عضو رابطة الكتاب الاردنيين وعضو اتحاد الكتاب والادباء العرب، وقد صدر لها من قبل ديوان "أغان لزمن معافى" عام 2002، وديوان "زهر الشرفات" عام 2009.





على أهبة الحلم ـ مجموعة قصص هيفاء ابو النادي

"على أهبة الحلم" مجموعة قصصية قصيرة للقاصة "هيفاء أبو النادي" صدرت 2012، عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان.

ترتكز قصص المجموعة على موضوعات حميمة ذات صلة مباشرة بعوالم المرأة وشؤونها، دون أي محاولة لتزيينها بمفردات منمقة من خارج السياق الواقعي للحياة، ففي قصة "امرأة عاصية" ترصد الكاتبة حياة اللهو والمجون لدى المرأة التي استساغت هذه الحياة دون أن يستطيع الابتعاد عنها، "نحن مجموعة من النساء اللاتي لم يجدن طريقاً آخر في الحياة غير هذا الطريق. لم تشفع لنا أعمارنا بالتخلي عن مهنتنا، رغم محاولاتنا الكثيرة، فعلى الرغم من كلّ شيء، لا زلنا نحمل قلوبنا فينا ونحلم بالخلاص كما تحلمون أنتم، لكنّ الفرق بيننا وبينكم هو أن خلاصنا حلم لا نقوى على تحقيقه.

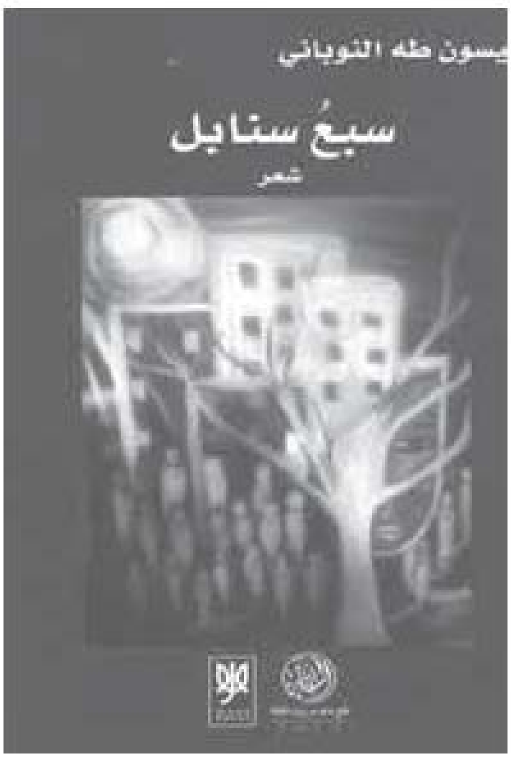
تضم المجموعة (12) قصة قصيرة، هي: مسينجر، وإنفلونزا، وقرار. أما القصص، فكانت على التوالي: أصدقاء، فرح، خيانة، قمر.. ممنوع المرور، مساواة، انتحار فردي، شوكولا، رسالة مقتضبة، الزهور لا تحترق، تجاعيد حمل كاذب، أيقونة الحب، امرأة عاصية.

سبع سنابل ـ ديوان شعر ميسون طه النوباني

"سبع سنابل" مجموعة شعرية جديدة للشاعرة ميسون طه النوباني صدرت 2013، عن دار ورد للنشر والتوزيع في عمان، وبدعم من وزارة الثقافة.

الديوان الشعري الثاني للشاعرة ميسون طه النوباني، وجاء الديوان في مائة صفحة من القطع المتوسط حيث تضمن عدداً من القصائد الشعرية المتنوعة شكلاً ومضموناً، فاشتمل على الشعر العمودي وشعر التفعيلة والشعر الوجداني والتأملي، ومن عناوين القصائد: سبع سنابل، أورثني جدي، أغمض عينيك، خارطة أخرى وغيرها.

ويذكر أن الشاعرة ميسون طه النوباني عضو رابطة الكتاب الأردنيين وعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وهي من مواليد مدينة جرش سنة 1972، وقد صدر ديوانها الشعري الأول بعنوان رحيل امرأة سنة 2010، وشاركت في العديد من المهرجانات منها مهرجان عكاظ.



الكتابة التفاعلية

إبراهيم جابر

يندفع العالم بحماسةٍ غريبةٍ لإعادة تسمية الأشياء، وتفكيك المُسلّمات دون أي تردد؛ ومن ذلك «العلاقة بين الكاتب والجمهور»، التي بدأت حدودها تختفي، حتى باتت كآثار «الطباشير البيضاء»!

هذه الحدود التي تم ترسيمها بصرامةٍ بالغة، واعتناء شديد، في القرن الماضي، حتى بدا الكاتب للقارىء آنذاك وكأنه عالمٌ مُطَلسم يحتاج دخوله الى سحرٍ ما، فجرى التعامل معه بتوقيرٍ مفرط، فضلاً عن توقير فكرة الكتابة ذاتها!

في العقد الأخير، تم تحطيم هذه العزلة تماماً، ضمن أصنام وأيقونات كثيرة جرى انتهاك حصانتها، ودخل القارىء بيت الكاتب وعاثَ فيه كَشفاً، وبحلقةً، حتى لم تعد هناكَ أي توريةٍ تنفعُ أو مجاز يقي!

صار متاحاً للقارىء والكاتب أن يلتقيا في زقاق الكتروني، أو مقهى على «الانترنت»، فيدخل القارىء لمناقشة كاتبه فيما كتب، ويضع فكرته، أو انتقاده، او حتى شتيمته، وأن يرى كاتبه أمامه يحاول الدفاع عن نفسه!

خسر الكاتب صورته الطوباوية المحتشدة الرمزية، وبدا كربِّ بيت يستقبل ضيوفه بالبيجاما، ولم تعد هناك الصورة الإفتراضية التي يقضي القارىء وقتاً طويلاً في رسمها لكاتبهً!

لكنّه، وبالمقابل، أتاح هذا العالم الالكتروني للكُتّاب ما لم يتح لأسلافهم، وهو فرصة «الكتابة التفاعلية»؛ الكتابة التي تنصتُ بعد كل فقرة لتسمع رأي القارىء، وتتلمس أين حفرت جيداً في وعي المتلقي، وأين أخطأته!

وهي تجربة نادرة لم يعشها آباء الكتابة، الذين كانوا يتلمسون ردود الأفعال على كتبهم بأرقام البيع، أو مقالات قليلةٍ يكتبها نقادٌ صحفيون!

أما الآن فصار ثمة مساحة ليلتقي الكاتب والقارىء ويتناقشا ويختلفا، ويعود الكاتب بجملة انطباعات تتشكل لديه، تساعده على محاكمة نصّه، ليس بصيغة تضعه موظفاً عند القارىء على قاعدة «ما يطلبه الجمهور»، ولكن بالصيغة التي تجعله عليماً بما يحدث لدى المتلقي، وأين تقع أولوياته الآن، والى أي حدّ تطورت آليات القراءة. لتتبعها آليات الكتابة!

ربما يكون الكاتب قد فقد الى حدٍ ما هالة الغموض المحاط بها، لكنّه حصل على عائلةٍ من القراء الناصحين، الذين هم أبطاله في آخر الأمر!

قاص أردني.